

# **Die Rolle der Musik in antiken griechischen Prozessionen.**

Ikonografische Untersuchung griechischer Gefäße

mit dem Schwerpunkt im 6. und 5. Jh. v. Chr.

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades

doctor philosophiae (Dr. phil.)

Eingereicht am 30. Juni 2012  
an der Philosophischen Fakultät III  
der Humboldt-Universität zu Berlin

Vorgelegt von:

Jana Kubatzki

Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin, Prof. Dr. Jan-Hendrik Olbertz  
Dekanin der Philosophischen Fakultät III, Prof. Dr. Julia von Blumenthal

Gutachter: 1. Prof. Dr. Christian Kaden (Musikwissenschaft, HU)  
2. Dr. Veit Stürmer (Klassische Archäologie, HU)  
3. Prof. Dr. Ricardo Eichmann (Orient-Abteilung, DAI)

Tag der mündlichen Prüfung: 13.02.2013



Großen Dank möchte ich an erster Stelle an meine Gutachter richten, die mich mit ihrem Rat strukturiert und ihrer Begeisterung aus ihren unterschiedlichen Fachgebieten inspiriert und angeleitet haben. Dabei war es vor allem Herr Professor Eichmann, der mich mit seinen konstruktiven Nachfragen und seiner Neugier zu meinem Thema konsequent durch das vielschichtige Gebiet der Musikarchäologie über die Jahre hin begleitet hat. Herr Professor Kaden, der mich schon als Studentin für die Fragen antiker Musik begeistern konnte, war vor allem für die Unterstützung im musiksoziologischen Bereich eine unschätzbare Hilfe für mich. Und Herr Dr. Stürmer (†), der leider schon zu früh von uns gegangen ist, unterstützte mich mit seiner Expertise in der Klassischen Archäologie, speziell in der vorgriechischen Zeit.

Doch ganz besonders möchte ich meiner Familie und meinen Freunden danken, dass sie so viel Geduld mit mir hatten und mich mit allen Kräften unterstützt haben.

Herzlicher Dank geht an meine beiden großartigen und strengen Lektoren Karla Reimert Montasser und Adje Both, die mit dem Licht der Erkenntnis viele Fehler sichtbar und eine bessere Struktur möglich gemacht haben.

Diese Arbeit entstand im Rahmen des Topoi Exzellenz Clusters und wurde durch ein Stipendium der DFG ermöglicht. Ich danke sehr für die großzügige inhaltliche wie auch finanzielle Unterstützung, die ich durch dieses Programm erhielt!



*Für Ada*



# ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Die Abkürzungen der Literatur erfolgt nach dem Archäologischen Anzeiger, weitere verwendete Abkürzungen:

ABV	J. D. Beazley, Attic Black-figure Vase Painters, 1956
ARV <sup>2</sup>	J. D. Beazley, Attic Red-figure Vase Painters, 2 <sup>nd</sup> edition 1963
BOA	Beazley Online Archive
Boardman, ABFH	John Boardman, Athenian Black-figure Vases, a Handbook, 1974
Boardman, ARFH I	John Boardman, Athenian Red-figure Vases, Archaic Period, 1975
Boardman, ARFH II	John Boardman, Athenian Red-figure Vases, Classical Period, 1989
Boardman, EGV	John Boardman, Early Greek Vase, a Handbook, 1998
CVA	Corpus Vasorum Antiquorum
Dionysos	Dionysos. Verwandlung und Ekstase. Ausstellungskatalog, SMB Berlin, Regensburg: Schnell und Steiner Verlag, 2008.
Fr.	Fragment
fr.	Fragmentiert
Graef – Langlotz I	Graef – Langlotz, Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen, Band 1 (Berlin, 1925)
Graef-Langlotz II	Graef – Langlotz, Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen; Band 2 (Berlin 1903-33)
Haspels ABL	Haspels, C. H. E., Attic Blackfigured Lekythoi, 1936
JdI	Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts
LCL	Loeb Classical Library
LIMC	Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae

LSJ	Liddell Scott Jones: Henry George Liddell. Robert Scott. A Greek- English Lexicon.
rf	rotfigurige attische Vasen
Shapiro	H. A. Shapiro, Art and Cult under the Tyrants in Athens, 1989.
sf	schwarzfigurige attische Vasen



# INHALTSVERZEICHNIS

<b>ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS .....</b>	<b>5</b>
<b>1 EINLEITUNG UND FORSCHUNGSSTAND .....</b>	<b>11</b>
Musik in antiken griechischen Prozessionen: Forschungsstand .....	13
Methodik und Material .....	15
Arbeitshypothesen und Ansätze .....	17
Musik in Opferprozessionen: Bild- und Textquellen .....	19
<b>2 MUSIK IM GRIECHISCHEN KULT .....</b>	<b>21</b>
Reflexionen über Musik im Kult in antiken griechischen Texten .....	23
Musik als Zivilisationstechnik .....	25
Kultische Musik als Kommunikation zwischen Menschen und Göttern .....	27
Priestersänger und Berufsmusiker .....	28
Die Magie des Wortes im kultischen Lied .....	32
Die Bedeutung des Chortanzes im griechischen Kult .....	38
<b>3 KULTISCHE PROZESSIONEN IM ANTIKEN GRIECHENLAND .....</b>	<b>40</b>
Etymologische Herleitung der pompé aus antiken griechischen Texten .....	40
Ikonografische Abgrenzung der kultischen Prozessionen zu ähnlichen Bildszenen .....	41
Aufbau und Organisation von Prozessionen .....	43
Prozessionen und Gesandtschaften: Pompé und Theoria .....	46
Psychologische, soziale, politische, territoriale und kultische Aspekte von Prozessionen .....	50
Psychologische Aspekte von Prozessionen .....	51
Sozial-psychologische Aspekte von Prozessionen .....	52
Innenpolitische Aspekte von Prozessionen .....	55
Territoriale Aspekte von Prozessionen .....	56
Kultische Aspekte von Prozessionen .....	59
<b>4 DAS ANTIKE MATERIAL: REALITÄTSGEHALT UND IDEALITÄT .....</b>	<b>61</b>
Asynchronität von Raum/Zeit und Idealisierung .....	64
Verwendung und Funktion der bemalten Vasen .....	66
Verkürzungen auf Vasen-Abbildungen .....	68
Methodik: Möglichkeiten der musikarchäologischen Analyse .....	69
Bilder als Votivgaben, Ideal und Behältnis von Ideen .....	71
<b>5 DIE FRÜHEN DARSTELLUNGEN: DIE GEOMETRISCHE ZEIT .....</b>	<b>72</b>

Attische Vasen .....	73
Böotische Vasen .....	81
Zypern, Lakonien und andere griechische Gebiete.....	83
<b>6 DIE HAUPTZEIT DER PROZESSIONSABBILDUNGEN: SCHWARZFIGURIGE UND ROTFIGURIGE MALEREI .....</b>	<b>87</b>
Hochzeitsprozessionen in antiker Literatur des 6. Jhs. v. Chr. und auf zeitgleichen Vasenbildern .....	93
Die Athena-Prozessionen auf der boiotischen Lekanis B 2.....	95
Dionysos-Prozessionen auf den Amphoren des Affektermalers .....	96
Musikbegleitete kultische Prozessionen des 5. Jahrhunderts vor Christus .....	98
Schriftliche Reflexionen des 5. Jahrhunderts v. Chr. über Musik im Kult.....	98
Korinthische Vasen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. ....	100
Attische Gefäße des 6. Jahrhunderts v. Chr.: Schwarzfigurige Malerei .....	102
Attische Gefäße des 5. Jahrhunderts v. Chr.: Rotfigurige Malerei .....	103
Musikbegleitung in Opferszenen am Altar auf Gefäßen.....	106
Kontext von Fundort und Gefäßtyp bei Prozessions- und Opferszenen.....	108
Musiker in kultischen Festszenen .....	109
Positionen der Musiker bei Prozessionsabbildungen .....	110
Korinth .....	111
Athen .....	112
Angaben zu Positionen von Musikern in antiken Texten .....	114
Die Nähe von Musikern und Opfertieren .....	115
Zusammenfassung: Position der Musiker auf Abbildungen und in antiken Texten .....	117
Kleidung der Musiker auf Prozessions- und Opferszenen als Indiz für die soziale Stellung .....	118
Bildliche Darstellungen von Musikern in Prozessionsszenen .....	119
Unbekleidete Musiker auf Prozessions- und Opferszenen .....	122
Berufsgewand der Musiker.....	126
Besondere Gewänder.....	128
Zusammenfassung: Trachten der Kultmusiker.....	132
Alter und Geschlecht der Musiker.....	133
Zusammenfassung und Interpretation.....	135
Musizierende Frauen.....	137
Fazit .....	140
Musik.....	142
Musikinstrument und Gender .....	142
Analyse der antiken Texte zu genderspezifischer Instrumentation.....	144
Gesang .....	148
Saiteninstrumente im Kult.....	150
Die Salpinx im kultischen Kontext .....	151
Schlaginstrumente: Tympanon, Cymbala, Krotala .....	154
Musik einzeln und im Ensemble.....	155
Beispiel: die schwarzfigurige Oinochoe mit einem Ensemble aus drei Musikinstrumenten.....	156
Die Performance der Musik .....	158
<b>7 ZUR FUNKTION UND WIRKUNG VON MUSIK IN PROZESSIONEN .....</b>	<b>164</b>

Die Funktion von Musik im griechischen Kult: Forschungsüberblick .....	164
Zur Funktion der Musik in Prozessionen.....	166
Wirkung von Musik in kultischen Prozessionen .....	175
Zur Dominanz des Aulos .....	181
<b>8 MUSIK, PROZESSION UND RAUM .....</b>	<b>193</b>
Der Aulos und die Demokratie.....	194
Konstitution von Raum durch Prozessionen .....	196
Portabler Raum .....	197
<b>9 NACHHALL .....</b>	<b>201</b>
Die Weisheit der Leier und der Sog des Aulos .....	203
<b>10 VASENKATALOG .....</b>	<b>207</b>
<b>11 GLOSSAR .....</b>	<b>247</b>
<b>12 LITERATURVERZEICHNIS .....</b>	<b>250</b>
Lexika.....	264
Datenbanken/ Online-Lexika .....	264
Online Artikel.....	265
Vorträge .....	266
Quellennachweise der antiken Autoren .....	266
<b>13 ABBILDUNGSNACHWEISE .....</b>	<b>270</b>
<b>14 TABELLEN .....</b>	<b>273</b>
<b>15 BILDTEIL .....</b>	<b>298</b>



# 1 EINLEITUNG UND FORSCHUNGSSTAND

Feste bestimmten einen großen Teil des Alltags der Menschen im antiken Griechenland. Im Rahmen der regelmäßig gefeierten kultischen Opferfeste wurden Opferprozessionen (gr. *pompé*)<sup>1</sup>, Opferungen am Altar, festliche Mahlzeiten, sowie sportliche und musische Wettkämpfen ausgeführt.<sup>2</sup> Hinzu kamen die unregelmäßig veranstalteten privaten Festlichkeiten für Herrscher, Hochzeiten und Bestattungen – kultische und private Feste fanden im antiken Griechenland dadurch überaus häufig statt.<sup>3</sup> Feste wurden nicht ohne Grund so häufig in der Antike veranstaltet: sie können als wesentliche Rituale zur Organisation und Konstruktion der sozialen Gemeinschaft in der griechischen Antike verstanden werden.<sup>4</sup> Trotz dieser immensen Bedeutung des Festgeschehens gibt es noch immer Lücken in der altertumswissenschaftlichen Forschung. Der Beitrag, den ich in meiner Dissertation leisten möchte, ist die Analyse der kultischen Prozessionen und ihrer musikalischen Begleitung, da zu diesem Thema bislang nur wenig Forschungsliteratur existiert. Das vielversprechende Thema wurde lediglich in Artikeln von Nota Kourou von 1985 und Gullög Nordquist von 1992 und 1994 berührt. Auch die Musikarchäologin Ellen van Kerr beschäftigt sich aktuell mit der Ikonografie der Musik in Opferszenen, bislang sind aber noch keine Texte dazu veröffentlicht.<sup>5</sup>

Im Vergleich zu den Opferungen, Mahlzeiten und Wettkämpfen sind die Prozessionen aufgrund ihrer Bewegung durch den Raum besonders hervorzuheben: Die Prozessionen verliefen durch Städte und durch den ländlichen Raum zu außerhalb gelegenen Heiligtümern, vereinten dabei hunderte, teilweise tausende von Teilnehmern und

---

<sup>1</sup> Eine etymologische Annäherung an den Begriff und alternative Begriffe für Prozessionen stelle ich im Kapitel 3 vor.

<sup>2</sup> Vgl. True – Daehner2004, 2.

<sup>3</sup> Bömer listete erstmals alle griechischen Festlichkeiten auf und kam zu dem Schluss, dass private und öffentliche Feiern in der klassischen und hellenistischen Zeit nahezu täglich stattfanden (Bömer1952, 1895).

<sup>4</sup> Wie Feste zur Organisation und Festigung der Gemeinschaft im antiken Griechenland beitrugen, wird in Laxander analysiert (Laxander2000).

<sup>5</sup> Kourou1985, Nordquist1992, Nordquist1994. Ellen van Kerr, Vortrag über die Bilder von Musik im antiken Kult, gehalten in Vallodolid auf der Konferenz der ICTM Study Group for Music Archaeology, Spanien, 2011, bisher keine Veröffentlichung.

Zuschauern im Festgeschehen und übten dadurch eine große performative, gruppenbindende und territoriale Kraft aus.<sup>6</sup>

Feste wurden zwischen dem 7. Jahrhundert v. Chr. bis zum 5. Jahrhundert v. Chr. mit unterschiedlichen Schwerpunkten auf griechischen Vasenbildern abgebildet: mal waren die Reigentänze dominierend, mal Prozessionen, später die Opferszenen am Altar. Dabei spiegeln die bildlichen und schriftlichen Fixierungen dieser Festszenen die Bedeutung der jeweiligen Rituale für die Gemeinschaft zu den unterschiedlichen Zeitpunkten wieder und nicht die tatsächliche Häufigkeit ihrer Aufführungen. Die Analyse der antiken Bilder und Texte von und über Opferprozessionen und ihren Vorformen wie den Reigentänzen kann als wesentliches Werkzeug dienen, um die Konstruktion von Gemeinschaft in der griechischen Kultur innerhalb der Zeitspanne von der archaischen bis zu hellenistischen Zeit besser zu verstehen.

Die Prozessionen und die kultisch motivierten Gesandtschaften (*theoriai*) sind derart bedeutsam für das antike Griechenland, dass Renate Schlesier die griechische Religion als eine „Reisereligion“<sup>7</sup> bezeichnet, wobei ich lieber von einer ‚Kultpraxis‘ als von einer Religion sprechen möchte, da der Fokus eben nicht auf dem Glauben an die Götter, sondern auf der praktischen rituellen Verehrung liegt.<sup>8</sup> Die Griechen der Antike reisten viel, um den zentralen Gottheiten in ihren Kultzentren zu opfern: nach Olympia, nach Delos, nach Athen, Eleusis, Epidauros, aber auch nach Kleinasien (Milet, Magnesia, Ephesos), um Heilung zu erlangen, Siege zu erbitten, die gute Ernte zu begünstigen. Diese Reisen werden gemeinhin als ‚Theorien‘ oder ‚Pilgerreisen‘ bezeichnet und unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Struktur, der Teilnehmer, Opfergaben und dem Ablauf von der *pompé*.<sup>9</sup> Doch auch die eigentlichen Opferprozessionen – also die kultischen Geleite der Opfergaben zum Altar – konnten größere Wegstrecken überbrücken, wenn sie zu vor den Stadtmauern liegenden Heiligtümern führten.

Grundsätzlich können Prozessionen als festliche Handlungen verstanden werden, die sich durch einen feierlichen Habitus der Teilnehmenden, durch Musik, Gesang, Tanz, Räucherwerk, große Umzugswagen und Schmuck an Tieren und Menschen, sowie durch

---

<sup>6</sup> Siehe Gengnagel2008, de Polignac1995, Graf1996 und genauer dazu weiter unten.

<sup>7</sup> Schlesier sieht in der Mobilität der griechischen Religion einen wesentlichen Faktor zur Erschaffung und Stabilisierung der griechischen Identität. Vgl. Schlesier2000, 130. Siehe dazu auch Kapitel 3: Territoriale Wirkung von Prozessionen.

<sup>8</sup> Zur Unterscheidung von Religion zur Kultpraxis in Bezug auf das antike Griechenland siehe: Kowalzig2007: 2.

<sup>9</sup> Der wesentliche Unterschied von kultischen Prozessionen zu den ähnlich definierten Pilgerreisen ist das Mitbringen von Opfergaben und heiligen Gefäßen. Zu Unterscheidungen von Pilgerreisen und Prozessionen siehe Schlesier2000, 152, Fußnote 71 und Dillon1997, Vorwort XV, sowie im Kapitel 3.

aufsehenerregende theatralische und sportliche Darbietungen von einzelnen oder Gruppen von Akteuren stark vom Alltag absetzten.<sup>10</sup> Dabei waren für die Opferprozessionen die musikalische Begleitung der Prozessierenden und der mitgeführten Opfertiere und Opfertiere bezeichnend.<sup>11</sup> Der Gräzist Ian Rutherford übersetzt die *pompé* daher als ein ‚singendes Tanzen‘, welches er als ein zentrales Element der griechischen Kultur verortet:

„Ancient Greece can be described as a song-dance culture, in so far, as the performance of song and dance (translating the greek *pompé*) enjoyed an importance many times greater than we find in any industrialized Western society today, but comparable to the position it still holds in some surviving traditional societies”.<sup>12</sup>

Die Musik innerhalb der Prozessionen ist für mich, als Musikwissenschaftlerin und Musikarchäologin der Fokus, wenn ich antike Opferprozessionen betrachte. Musik war wesentlich verknüpft mit dem griechischen Kult, worauf auch der Philologe Martin L. West hinweist: “When he thought of music and songs as a feature of well-ordered city life, the Greek thought above all of the music and song associated with the public worship of gods”.<sup>13</sup> Singen, Tanzen, Instrumentalspiel, Poesie und Theaterspiel (griechischer Terminus: *mousiké*<sup>14</sup>) gaben den kultischen und privaten Festen die besondere Note, versetzten die Festteilnehmer während der Festzeit in eine andere, feierliche, eine besondere Stimmung. Die Organisation und der Ablauf von Opferprozessionen sowie die musikalische Ausgestaltung dieses kultischen Rituals beinhalten daher wesentliche Informationen über die antike griechische Kultur, die Kommunikation mit den Göttern und ihre kultische ‚Pflege‘, den Umgang mit Raum und Raumaneignung und über die Konstruktion von Gemeinschaft im Festgeschehen.

## Musik in antiken griechischen Prozessionen: Forschungsstand

Prozessionen sind innerhalb der letzten Jahrzehnte in den Altertumswissenschaften vermehrt in den Blickpunkt geraten, sicherlich begünstigt durch den *spatial turn* in den Geisteswissenschaften, da Prozessionen wesentlich dazu beitragen, Raum dynamisch zu

---

<sup>10</sup> Vgl. True – Daehner, 2.

<sup>11</sup> “Music was a prevalent aspect of processions” (True – Daehner2004, 2).

<sup>12</sup> Rutherford2001, 3.

<sup>13</sup> West1992, 14.

<sup>14</sup> Zur Etymologie und historischem Hintergrund der *mousiké* siehe Kapitel 2.

markieren, wie Märtin zusammenfasst.<sup>15</sup> Basierend auf den Definitionen in der Altertumsforschung bezeichne ich in meiner Arbeit eine Prozession, bzw. Opferprozession, als ein kultisch motiviertes geordnetes Schreiten mehrerer Personen zu einem kultischen Ziel und beschränke mich damit auf die ‚kultischen Prozessionen‘ in Unterscheidung zu den ‚privaten Prozessionen‘ wie Triumphzüge, Hochzeiten, Beerdigungen, die ich nur cursorisch zum Vergleich mit heranziehe.<sup>16</sup>

Altertumswissenschaftler und Anthropologen sind sich im Allgemeinen darüber einig, dass Prozessionen die „soziale Struktur der Gesellschaft, oder Teile von ihr“<sup>17</sup> kodieren, indem die Anordnung der Teilnehmer in Prozessionen je nach sozialer Hierarchie ausgehandelt und von Prozession zu Prozession angepasst wurde.<sup>18</sup> Trotz des großen Interesses an den Wirkmechanismen von antiken griechischen Prozessionen in den letzten Jahrzehnten, ist das erste umfassende Überblickswerk erst 2002 erschienen: Charalampos Tsochos untersucht darin die Kontinuität der griechischen Prozessionen von der minoisch-mykenischen bis zur hellenistischen Zeit.<sup>19</sup> Zur Bedeutung und Funktion von Musik im griechischen Kult allgemein gibt es einige Untersuchungen, bspw. von Martin L. West (1992), Annette Neubecker (1994), Warren D. Anderson (1997), Helmut Brand (2000), Anemone Zschätzsch (2002), Sheramy Bundrick (2005) und John Landels (2005) – eine ausführliche Untersuchung der Musik innerhalb antiker griechischer Prozessionen fehlt bislang. Die Erforschung von antiker Musik fällt in den Bereich des recht jungen Fachgebiets der Musikarchäologie, das sich mit den Klangräumen der Antike auseinandersetzt: Durch interdisziplinäre Ansätze, Fragestellungen und Methoden wird versucht, antike Musikausübung, ihre Akteure und Rezipienten, wie auch Instrumente und Notationen klarer zu bestimmen.<sup>20</sup>

---

<sup>15</sup> Vgl. Märtin2012, 154.

<sup>16</sup> Zu den Definitionen der griechischen Prozessionen siehe Nilsson1916, 310; Eitrem1910, 56; Bömer1952, 1886–1887; True – Daehner2004, 1–2; Tsochos2002, 21. Eine detailliertere Betrachtung der Prozessionen erfolgt im Kapitel 3.

<sup>17</sup> Märtin2012, 154.

<sup>18</sup> Zur Hierarchie und der sozialen Bedeutung der Anordnung in Prozessionen siehe Bömer1952, 1908; Chaniotis1991, 128–129; Graf1996, 57–58; Bremmer1996, 44–45; Kavoukali1999, 297–298; Auffahrt1999, 38; Connor2000, 73; Laxander2000, 1–2; Gengnagel2008, 11 und Kapitel 6.

<sup>19</sup> Charalampos Tsochos, *Pompas pempein*, 2002.

<sup>20</sup> Definitionen zum Fachgebiet der Musikarchäologie siehe: Eichmann – Koch2015; Both2009 und Hickmann2003. Auf den Klangraum von Prozessionen gehe ich im Kapitel 8 ein.



## Methodik und Material

Ein wichtiges Werkzeug der Musikarchäologie ist die Ikonografie, d. h. die Auswertung von Bildmaterial mit Musikern und Instrumenten, was ich zur Grundlage meiner Untersuchung über musikbegleitete Prozessionen nehme. Dabei geht es mir darum aufzuzeigen, wie Prozessions-Musiker in den antiken Bildquellen dargestellt sind. Als Vergleich ziehe ich einige ausgewählte antike Texte heran, die im Anhang katalogartig aufgelistet sind. Die Konstruktionen von Musikern und Musik können, aber müssen keineswegs an der sogenannten ‚Wirklichkeit‘ orientiert sein. Sie sind selbstreferentiell – ein in sich geschlossener Raum, der innerhalb seiner Grenzen (z. B. in den Möglichkeiten der Vasenmalerei oder der Schriftsprache) eigene Logiken verfolgt. So sind aufgrund der technischen Möglichkeiten auf der Bildebene antiker Quellen andere Merkmale hervorgehoben, als in Schriftzeugnissen: Architektur, Anzahl von Menschen und Tieren oder Sinneswahrnehmungen sind auf Bildern nur symbolisch oder verkürzt darstellbar. Die unterschiedlichen Quellgattungen werden von mir komparatistisch verwendet. Wie im Kapitel 4 genauer ausgeführt wird, kann es sich immer nur um eine Annäherung an die Vergangenheit handeln.

Aus dem archäologischen Fundus ist viel Material erhalten, das Informationen über die antike Musik enthält: Die Quellen bestehen aus größtenteils fragmentarisch erhaltenen Musikinstrumenten, Notationen, Schriftzeugnissen und den oben angesprochenen Abbildungen von Musikszenen, die sich auf Vasen, Münzen, Gemmen, Siegeln, in Reliefdarstellungen und in figürlicher Form erhalten haben.<sup>21</sup> Innerhalb dieser materiellen Hinterlassenschaften ist die Vasenmalerei die zahlenmäßig ergiebigste Quelle, die Tausende von Abbildungen mit Musikszenen und Musikinstrumenten umfasst, wie beispielsweise im Beazley Online Archive (BOA) aufgeführt ist. Der Großteil der hier untersuchten Vasen stammt aus attischen und korinthischen Werkstätten, einige wenige kommen aus Boiotien und anderen griechischen Landschaften.<sup>22</sup> Auch Reliefs sind eine der informativsten Quellen für antike Opferhandlungen – sie haben ihren Schwerpunkt allerdings in den Opferhandlungen am Altar und zeigen fast nie Prozessionen.<sup>23</sup> Zudem werden auf Reliefs

---

<sup>21</sup> Zu den Gruppen musikarchäologischer Quellen siehe auch West1992, 4–12. Tsochos kommt bei seiner ausführlichen Zählung auf 375 Abbildungen von Prozessionen, davon 254 auf Gefäßen. Wobei er teilweise auch Opferszenen zu Prozessionsszenen hinzunimmt, da sie das Ziel einer Prozession markieren. Materialüberblick Kapitel 1 (Tsochos2002, 271–339 (Katalog).

<sup>22</sup> Vgl. Vasenkatalog Kapitel 10.

<sup>23</sup> Vgl. van Straten, Hiera Kala, 1995.

fast keine Musikinstrumente dargestellt – eine Auffälligkeit, die im Kapitel 6 diskutiert wird.<sup>24</sup> Eine Ausnahme stellt der Parthenonfries dar, den ich aus methodischen Gründen nicht mit in die Analyse einbeziehe, da er das einzige Relief mit einer musikbegleiteten Prozession ist. Dieser fällt nicht nur durch seine Größe und Vollständigkeit auf, sondern weist auch die größte Anzahl von zusammen spielenden Musikern auf.<sup>25</sup>

Die ikonografische Analyse der hier untersuchten Vasenbilder erfolgt über vier wesentliche Betrachtungswinkel:

1. Die *Häufigkeit* der Abbildung von Musikinstrumenten in Prozessionsszenen, wobei ich davon ausgehe, dass die abgebildeten Personen und Gegenstände einen zentralen Wert gehabt haben müssen. Die Häufigkeit kann ein Indikator für die Wichtigkeit innerhalb des kultischen Geschehens sein, dies gilt es zu diskutieren.
2. Die *Positionierung* der Musiker innerhalb des Prozessionszuges. Die Prämisse hierbei ist, dass der Altar, bzw. der Kopf des Zuges die bedeutungsvollste Position ist, von der aus die Hierarchie bestimmt ist, wie im Kapitel 6 diskutiert wird.
3. Den *Status* der Musiker selbst, erkennbar an Kleidung, Alter und Geschlecht. Ich stelle Überlegungen dazu an, ob der Status der Musiker auf jenen der Musik übertragbar ist.
4. Und letztendlich die *Verwendung* der Instrumente auf den Abbildungen: so kann man sehen, in welchem Kontext sie ertönen und ob etwa nur gehalten oder gespielt werden, wie ich im Kapitel 6 ausführe. Dazu ist die Untersuchung der Verwendung von Vasen mit Prozessionsszenen im Alltag und im Kultgeschehen von Bedeutung. Der Verwendungskontext (beispielsweise Beerdigung, Hochzeit oder kultisches Ritual für die Götter) der Vasen ist ein wichtiger Hinweis auf die Adressaten der Bilder, und ermöglicht das Verständnis der Konstruktion des gesellschaftlichen Bildes von Musikern in Prozessionen.

Antike Texte haben ihren eigenen Blickwinkel auf das Opferfest: Prozessionen und Opferungen werden in mehreren, ihrer Gattung nach sehr unterschiedlichen, antiken griechischen Texten genannt und beschrieben. Der Altphilologe Franz Bömer konnte aus

---

<sup>24</sup> Gemmen und Münzen zeigen zwar ebenso Musikszene, doch sind diese in der Abbildung klein und ungenau. Figurinen und Statuen sind selten in Gruppenszenen vorhanden. Einen ausführlichen Katalog der Reliefs mit Opferszenen findet sich im Anhang bei van Straten 1995: Catalogue. Er listet 243 Reliefs auf, von denen nur zwei mit Musikinstrumenten versehen sind. Eines davon zeigt Apollon mit seiner Kithara und muss als Attribut des Gottes und nicht als musikalische Begleitung des Kultes interpretiert werden.

<sup>25</sup> 8 Musikanten: 4 Kitharaspielder und wahrscheinlich 4 Auletenden, die nicht mehr erhalten sind. Einer genauen Analyse der Prozessionsszene auf dem Fries widmen sich Tsochos 2002, Kapitel 7 und Brand 2000, 130–132.

dem griechischen Raum Schriftquellen zu 356 Prozessionen zusammentragen.<sup>26</sup> Erwähnungen von Musikern innerhalb dieser kultischen Handlungen finden sich allerdings eher selten. Im Gegensatz zu den zahlreichen bildlichen Darstellungen sind nur wenige Texte für die vorliegende Untersuchung relevant. Die Texte stammen aus dem Bereich des Dramas (Aischylos, Euripides, Aristophanes), der Epik (Hesiod, Apollonios Rhodios, Athenaios, Helios), der Lyrik (Pindar, Sappho, Alkaios), der Geschichtsschreibung (Herodot, Pausanias, Plutarch, Philostratos d. Ä.) und der Philosophie (Plutarch, Pseudo-Plutarch, Aristides, Lukianos). Der Realitätsgehalt der Texte ist dementsprechend variierend und insgesamt, wie auch jener der Bilder, eher gering, wie noch ausführlicher in Kapitel 4 diskutiert wird.

Die untersuchten Abbildungen und Schriftzeugnisse sind chronologisch nicht ganz deckungsgleich. Allgemein kann festgehalten werden, dass die antiken griechischen Texte über Prozessionen mit Homer beginnen, ihren Höhepunkt aber in hellenistischer und spätantiker Zeit erreichten, während die Abbildungen von Prozessionen im spätgeometrischen Stil beginnen,<sup>27</sup> ihren klaren Höhepunkt aber im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. aufweisen und nach der klassischen Zeit fast ganz verschwinden. Die ersten Bildbelege für Prozessionen im griechischen Raum sind allerdings weitaus älter als der Betrachtungszeitraum, wie der Analyse von Tsochos und Blakolmer zu entnehmen ist.<sup>28</sup> Aufgrund der relativen inhaltlichen Zusammenhangslosigkeit der minoischen Prozessionsszenen mit denen aus dem antiken Griechenland beginnend mit dem 7. Jahrhundert v. Chr. habe ich entschieden den minoischen Raum nicht in die Analyse mit einzubeziehen. Nach den sogenannten *Dunklen Jahrhunderten* finden sich Abbildungen von musikbegleiteten Prozessionen auf griechischer Keramik seit dem 7. Jahrhundert v. Chr. bis zum Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr.

## Arbeitshypothesen und Ansätze

Im Betrachtungszeitraum ist ein signifikanter Wechsel der Motive von kultischen Gemeinschaftsszenen auf den Vasenbildern zu beobachten, von Reigenszenen hin zu Prozessionsszenen. Ebenfalls ist ein Wechsel der Instrumentation zu bemerken: von Saiteninstrumenten hin zu Blasinstrumenten. Die Gefäße der spätgeometrischen Epoche

---

<sup>26</sup> Bömer1952, 1878–1994.

<sup>27</sup> Webster1970, 8; Kourou1985, 415; Tsochos2002, 175–177.

<sup>28</sup> Tsochos2002; Blakolmer2007a.

zeigen besonders häufig Reigentanzszenen, es gibt nur vereinzelt Bilder mit Reihungen von Menschen, mit Opfergaben, die erste Prozessionsszenen darstellen können. Erst mit Beginn der früharchaischen Zeit treten Prozessionszüge vermehrt auf Vasenbildern auf. Innerhalb der zwei Jahrhunderte von der Mitte des 6. bis zum Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. verschiebt sich dann das Bildrepertoire des Opferfestes von Prozessionen auf Opferszenen am Altar. Da im Verlauf des 5. Jahrhunderts v. Chr. die Vasenproduktion stetig zunahm, gibt es dadurch insgesamt quantitativ mehr Opferdarstellungen als Prozessionsszenen.<sup>29</sup>

Die Verschiebung der Szenen passiert parallel zur Entwicklung des demokratischen Griechenlands, ausgehend von Athen: ich gehe daher von einer kontextuellen Verbindung von der bildlichen Fixierung von Gemeinschaftsritualen und der jeweiligen Staatsform aus. Folgende Arbeitshypothese möchte ich in dieser Untersuchung beweisen: Reigentänze treten signifikant häufig in vorstaatlichen Gesellschaftsformen auf, während die Prozessionen vermehrt mit Beginn der Demokratie auf die Bildfläche treten. Als kulturelle Techniken betrachtet können die spätgeometrischen reigenartigen Prozessionen und die Prozessionen der archaischen Zeit mit ihren musikalischen Handlungen als Spiegel für die sich zur demokratischen Staatsform hin entwickelnden griechischen Gesellschaft gesehen werden. Unterstrichen wird dieser Wechsel durch den Wechsel der Instrumentation auf den Abbildungen: die ersten Darstellungen von kultischen Prozessionen im griechischen Raum, die im spätgeometrischen Stil auftauchen, bilden hauptsächlich Saiteninstrumente ab. Dazu zählen die Chelys Leier, ein Saiteninstrument aus Schildkrötenpanzer, und vor allem die Phorminx, das prägende Musikinstrument der geometrischen und frühen archaischen Zeit. Ab der archaischen Zeit wird dann die Abbildung des Aulos in Reigen-Prozessionen und Prozessionen dominant. Der Aulos (Mz = Auloi) ist ein Doppelrohr-Blasinstrument, das zu den wichtigsten Musikinstrumenten der griechischen Antike zählt; auf seinen Klang und den kultur-historischen Kontext gehe ich im Kapitel 7 näher ein.

Ich möchte verschiedene interpretatorische Modelle vorstellen, die diesen Wechsel der Instrumentation begründen könnten. Musik ist ein Medium, das soziale, emotionale und politische Bewegungen unterstützen, verstärken und regulieren kann. Ich vermute daher, dass die in Prozessionen aufgeführten musischen Aktivitäten die Wirkkraft von Prozessionen in der Gruppe und innerhalb der Individuen verstärkten, wie ich im Verlauf meiner Arbeit darstellen möchte. Doch zunächst möchte ich die Quellen der Bilder und Texte vorstellen, in denen Prozessionen auftauchen.

---

<sup>29</sup> Im BOA sind bspw. 174 Prozessionsdarstellungen und 297 mit Opferszenen katalogisiert (geometrische bis hellenistische Zeit), Stand 25.11.2014.

## Musik in Opferprozessionen: Bild- und Textquellen

“[...] und dann bauten sie einen Altar an der Brandung des Meeres, fachten darauf ein Feuer und opferten Gerstenmehl, reihten sich um den Altar und flehten, wie ihnen befohlen. Als sie dann aber gespeist zur Seite des hurtigen Seeschiffs, spendeten sie den seligen Göttern des hohen Olympos. Aber nachdem sie die Lust nach Trank und Speise gesättigt, eilten sie fort.

Sie führte der Sohn Kronions, Apollon, und er hielt in den Händen die Leier und spielte so lieblich, hoch und herrlich schritt er dahin; ihm folgten der Kreter schallender Schritt gen Pytho, sie sangen ihm ehrende Hymnen, wie man sie singt im Lande der Kreter, denen die hehre Muse süßen Gesang ja selber geschenkt in die Seele.

Unermüdlich erklimm ihr Fuß die Höhen, sie kamen eilends zum Parnaß und zur lieblichen Stätte, wo künftig Phoibos zu wohnen bestimmt, den viele Menschen verehren, und es zeigte ihr Führer den heilig gesegneten Tempel.“

Homerischer Hymnus an den Pythischen Apollon, 330–345 (übersetzt von Thassilo von Scheffer, 1974)

Der Apollon Hymnus ist die wohl älteste Beschreibung einer Prozession mit Musikbegleitung aus dem erhaltenen antiken griechischen Textkorpus. Der Hymnus, der in die Zeit zwischen dem 7. und 5. vorchristlichem Jahrhundert datiert, beschreibt in seinem Mittelteil ein unblutiges Opfer für Apollon mit einer anschließenden Prozession unter der Anführung des Lyra spielenden Gottes.<sup>30</sup> Apollons Saitenspiel ist ‚süß‘, seine Schritte aber ‚weitausschreitend‘ und ‚heldenhaft‘. Die Kreter folgen ihm im Rhythmus schreitend und singen dazu den Apollon-Hymnus *le Paian*.<sup>31</sup> Diese Männer sind kretische Schifffahrer, die nach Pylos, einer Hafenstadt im Westen der peloponnesischen Halbinsel, unterwegs waren und nun von Apollon, nahezu gekidnappt, in das über 200 km entfernte Parnass-Gebirge gebracht wurden. Der Gott gibt hier den Reisenden genaue Anweisungen, wie sie ihn zu ehren haben. Sie sollen sein neues Heiligtum in Delphi, das am Fußende des Parnass liegt, übernehmen und erhalten und ihm zuvor, hier am Strand des Golfes von Korinth, als dem Apollon Delphinios, einen Altar errichten. Die Mühsal des langen Marsches, immerhin 15 km

---

<sup>30</sup> Die Lyra (auch Chelys-Lyra) ist eine Leier, die deutlich kleiner ist als die Kithara. Sie wird ebenfalls mit einem Plektron gespielt und ist in klassischer Zeit ikonografisch mit Apollon verbunden. Die Lyra ist ein Hirteninstrument, das den Laien kennzeichnet, im Gegensatz zum professionellen Musiker mit der Kithara. Eine ausführliche Beschreibung und Interpretation des Apollon Hymnus unternimmt Rutherford2001, 23–36.

<sup>31</sup> Gr: Κρητῶν παῖόνες. Der Paian ist ein vermutlich aus Kreta stammender Hymnus, der originär mit der Verehrung des Apollonkults in Delphi in Zusammenhang gebracht wurde (Vgl. Rutherford2001, 23–24).

auf gebirgigem Gelände sind es bis zum Apollon Heiligtum in Delphi, ist den Männern nicht anzumerken. Mit „müdlosen Füßen“ erreichen sie den Tempel, wo sie von einer jubelnden Menge empfangen werden. Die Prozession wird akustisch durch ihr musikalisches Beiwerk beschrieben: Apollon spielt die Lyra, die Männer schreiten im Takt, gemeinsam intonieren sie den Paian.

Etwa zur Zeit des homerischen Hymnus sind auch die ersten Gefäße mit Prozessionsbildern belegt: hintereinander schreitende Figuren, Männer wie Frauen, musikalisch begleitet von Phorminx, Lyra, Kithara und Aulos.<sup>32</sup> Eines der frühesten Beispiele stammt aus der Mitte des 6. Jahrhunderts: die attische Hydria **S 3** zeigt eine Opferprozession für Athena zur Musik eines Auleten (**Abb. 1**). Ein Jahrhundert später wird das Aulos-Spiel offenbar konstitutiv für das Opferfest, speziell für die Opferung am Altar: dem Kommentar von Herodot können wir entnehmen, dass eine Opferung ohne Aulosspiel undenkbar war: „Die Opfer für die genannten Götter finden bei den Persern unter folgenden Gebräuchen statt. Weder Altäre werden gebaut, noch Feuer angezündet. Weder Weingüsse, noch Flötenspiel, noch Binden, noch Gerstenkörner sind üblich.“<sup>33</sup> Herodot lässt die musikalische Begleitung in enger Verbindung mit dem Opferfest erscheinen.

---

<sup>32</sup> Die Kithara ist eines der bekanntesten Saiteninstrumente der griechischen Antike. Sie hat 5–7 Saiten, die über einen Steg verlaufen, einen großen Holzkorpus und wird mit einem Plektron gespielt. In klassischer Zeit ist die Kithara das Merkmal professioneller Musiker im Gegensatz zu Lyraspielern.

<sup>33</sup> Hdt. Historica 1, 132 (übersetzt von A. Horneffer). Mit ‚Flötenspiel‘ ist der Aulos gemeint, der in den älteren Publikationen meist fälschlich als Flöte bezeichnet wurde.

## 2 MUSIK IM GRIECHISCHEN KULT

Altertumswissenschaftler, die sich mit antiker Musik befassen, gehen im allgemeinen davon aus, dass musikalische und künstlerische performative Handlungen, also die *mousiké*, ganz selbstverständlich mit den Kulturen des antiken Griechenlands verbunden waren.<sup>34</sup> Dies gilt allerdings nicht für die Kulte für die Unterweltsgötter. Bei diesen chthonischen Kulturen war Musik prinzipiell untersagt, da die Unterweltsgötter trauernd und andachtsvoll zu ehren waren.<sup>35</sup> Nordquist geht davon aus, dass fast jede Form von Musik im antiken Griechenland in irgendeiner Art mit dem Kultgeschehen verbunden war.<sup>36</sup>

Das Verständnis von Musik und der Umgang mit ihr sind von der heutigen westlichen Ausrichtung und Definition, was Musik ist, stark verschieden. Basierend auf den Lehren des Pythagoras gingen die antiken Gelehrten Griechenlands von einer homöopathischen Wirkung von Musik aus.<sup>37</sup> Homöopathie bedeutet in diesem Sinne Gleiches mit Gleichem zu heilen. Da die Musik in ihrer Beschaffenheit der menschlichen Seele als ähnlich definiert wurde, so erschien sie auch in der Lage, die Seele (= *psyché*) des Menschen zu bewegen.<sup>38</sup> Erst im ersten vorchristlichen Jahrhundert kommen erste Zweifel an der Wirkung von Musik als seelentransformierende Kraft auf, wie mitunter die Polemik des Philodem von Gadara

---

<sup>34</sup> West1992, 1; Landels1999, 1; Goulaki-Voutira2004, 371; Nordquist1994, 81; Anderson1997; Murray – Wilson2004, um nur einige zu nennen.

<sup>35</sup> Vgl. Zschätzsch2002, 138. Zur Abwesenheit von Musik in Kulturen siehe auch West1992, 13–14.

<sup>36</sup> Nordquist1992, 143. Diese Annahme basiert aber auf der Überlieferungslage, da Lieder aus dem privaten Bereich, wie der Arbeit, dem Haus und der Hochzeit von antiken Gelehrten kaum beschrieben werden, und die meisten antiken Texte das kultische Geschehen während der verschiedenen Festlichkeiten widerspiegeln. Viele der Lieder aus dem privaten Bereich sind sicherlich nicht zwangsläufig kultisch konnotiert.

<sup>37</sup> Siehe dazu Koller1963, 150–164. Zur psychischen Macht der Musik siehe West1992, 31–33; Neubecker1994, 16–38, 127–129, Anm. 1 und 2.

<sup>38</sup> Die Seele wurde bei den Griechen als *psyché* (= Atmen, Hauch, Leben) beschrieben, was den Atem, den Lebenshauch des Menschen bezeichnet. Die *psyché* ist der eigentliche Träger der spezifischen Charakteristika eines Menschen und verlässt diesen beim Tod, um in den Hades einzukehren. S.o. Ausführliche Beschreibungen dieser Funktion von Musik finden sich bei Neubecker1994, 19–38, 127–129, Anm. 1 und 2, sowie bei West1992, 31

zeigt.<sup>39</sup> In der klassischen Zeit war man sich allerdings mehr oder weniger einig, dass Musik einen großen Eindruck auf die Seele ausübe, wie auch die Schule der Pythagoreer zeigt.<sup>40</sup>

Pythagoras, Damon und Platon setzten die Seele und Musik durch ihre ‚Stimmung‘ gleich, wie Koller schreibt: „Der Körper wird als das Instrument der Seele aufgefasst, das wie die gleichgestimmte Saite in Schwingung gerät, wenn die Seele sich bewegt. Da nur die Seele Eigenbewegung besitzt, ist der nächste Schritt der Theorie leicht zu verstehen: Bewegung der Seele ruft die Musik überhaupt erst hervor, Musik ist Ausdruck (Mimesis) der Seele.“<sup>41</sup> West beschreibt, wie die Pythagoreer, die Nachfolger des Pythagoras, die Musik in sämtliche Tagesabläufe eingebaut hatten, um die jeweils beste Wirkung zu erzielen: “The Pythagorean in particular claimed to have developed (or rather to have inherited from Pythagoras) a science of musical psychotherapy and a daily programme of songs and lyre pieces that made them bright and alert when they got up, and when they went to bed purged them of all day’s cares and prepared them for agreeable and prophetic dreams.”<sup>42</sup> Was war das nun für eine Musik, die so magisch, so mächtig über die Seele der Menschen gewesen war? Dafür muss zunächst geklärt werden, was die Griechen selbst unter dem Begriff *mousiké* verstanden.

Die frühgriechische Auffassung von Musik unterscheidet sich auf mehreren Ebenen von der heutigen: die *mousiké* (μουσική) leitet sich von den Musen ab und umfasst alle ihre Künste, also sowohl Musik als auch Dichtung und Tanz.<sup>43</sup> Der Begriff wird im 5. Jahrhundert v. Chr. von dem thebanischen Dichter-Komponisten Pindar eingeführt: *mousikas* (μουσικᾶς) beschrieb die Tätigkeit des Hieron, eines syrakusischen Fürsten und Griechen.<sup>44</sup> Der zugrunde liegende nominale Begriff *mousiké* wurde zu einem Überbegriff, einem Meta-Begriff für alles, was die Musen taten: *kitharizein* = das Spielen auf einer Kithara; *aoidein* = das Singen; die Dichtung und das Tanzen.<sup>45</sup> Wenn wir von *mousiké* sprechen, dann meinen wir also ein ganzes Kompendium an künstlerisch kreativem Ausdruck, wie es auch in

---

<sup>39</sup> Philod. Mus. 4, zitiert und diskutiert bei Wille1967, 432 und Neubecker1994, 26–27.

<sup>40</sup> Vgl. Neubecker1994, 16–17.

<sup>41</sup> Koller1963, 153.

<sup>42</sup> West1992, 31.

<sup>43</sup> LSJ: *mousiké*. Die Umschrift variiert in den einzelnen Texten zwischen *musiké* und *mousiké*. In dieser Arbeit verwende ich die zweite Variante, da sie etwas näher an dem ursprünglichen altgriechischen μουσική ist. Eine ausführliche Herleitung des Begriffs von der Kunst der Musen ist bei Christian Kaden zu finden: Kaden2004, 67–69, sowie bei Murray – Wilson2004, 1–3.

<sup>44</sup> Pind. O. 1. 15. Pindar rühmt hier den sizilianischen Fürsten Hieron, der im Pferderennen gewann. Mitunter lobt Pindar, dass Hieron nicht nur in jeder Leistung die Spitze erklimmt, sondern auch in *mousikas en auto*, in der Kunst der Musen.

<sup>45</sup> LSJ: *aeido*, *kitharizo*.



anderen antiken und rezenten Kulturen zu beobachten ist.<sup>46</sup> In meiner Untersuchung fokussiere ich auf jenen Teil der *mousiké*, den wir heute unter Instrumentalmusik verstehen. Ich möchte den Klang der Prozessionen untersuchen, der durch Musikinstrumente und Gesang erzeugt wurde und verwende im Folgenden den Begriff ‚Musik‘ in Abgrenzung zur *mousiké* hierfür.

## Reflexionen über Musik im Kult in antiken griechischen Texten

Schon in den ersten schriftlichen Fixierungen, den großen Epen der griechischen Antike, der Ilias und der Odyssee, spielt die Musik eine große Rolle: Sänger und Musikanten, Siegesgesänge und Kriegsgesänge werden beschrieben. Im antiken griechischen Epos wird so die große Präsenz von Musik reflektiert: Für nahezu alle Bereiche des öffentlichen und privaten Lebens können spezielle Liedtypen und Gattungen archäologisch nachgewiesen werden.<sup>47</sup> Jahrhunderte später schreibt Aristides Quintilianus in seinem Werk über die Musik (*Peri Mousikés*): “There is certainly no action among men that is carried out without music. Sacred hymns and offerings are adorned with music, specific feasts and the festal assemblies of cities exult in it, wars and marches are both aroused and composed through music. It makes sailing and rowing and the most difficult on the handicrafts not burdensome by providing an encouragement for the work.”<sup>48</sup> Auch die großen Gelehrten der klassischen und archaischen Zeit Pythagoras, Platon und Aristoteles wiesen der Musik einen zentralen Stellenwert innerhalb der griechischen Kultur zu. In der Konzeption seines Idealstaates positioniert Platon die *mousiké* an zentraler Stelle, da sie nach ihm in der Lage ist, den feinen, edlen Charakter der Menschen zu formen. Die Erziehung, die im zweiten Buch des Staates behandelt wird, ist ausschlaggebend für das Gelingen des idealen Staates, der die Summe seiner wohlerzogenen Bewohner ist: „Aus diesem Grunde, mein Glaukon, sagte ich, ist doch auch die musische Kunst bei der Erziehung am wichtigsten: weil Rhythmus und Tonart am tiefsten in das Innere der Seele dringen, sie am stärksten ergreifen, ihr Wohlgestalt bringen und sie wohlgestaltet machen, sofern einer richtig erzogen wird – sonst

---

<sup>46</sup> Vgl. dazu Koch2015, 12.

<sup>47</sup> Vgl. *Hymenaios* und *Epithalamion*: zur Hochzeitsfeier; *Threnos*: Klagelied; *Epinikion*: Chorlieder, die für den Sieger eines sportlichen Wettkampfes bei dessen Heimkehr gesungen wurden; *Enkomion*: Preislied, zum Lob einer Person gehalten; *Skolion*: zur Unterhaltung beim Symposium; Liebeslieder; Arbeitslieder; Marschlieder (Vgl. Neubecker1994, 61).

<sup>48</sup> Arist. Quint. De musica 120, zitiert nach der Übersetzung von Mathiesen2010, 7. Dies ist die kritischste Übersetzung des Textes, daher gilt der englischen Übersetzung hier der Vorrang vor der deutschen von Rudolf Schäfke von 1937.

freilich das Gegenteil“.<sup>49</sup> Der hohe Wert der Musik zur Bildung der Seele wird auch in der kultischen Gesetzgebung des idealen Staates zum Ausdruck gebracht: Apollon, der Gott der guten Musik, soll ihr göttliches Oberhaupt sein.<sup>50</sup> Musik war ein wesentliches Thema der philosophischen Debatten und wurde ab der klassischen Zeit als eines der Unterrichtsfächer in Schulen unterrichtet.<sup>51</sup> Dadurch rückte die Musik aus ihrem kultischen Kontext heraus zu einer politischen Verwendung seitens der Machthaber. Ein guter Beleg für die Nähe von Staat und staatlicher Musik ist der Begriff ‚Nomos‘, der sowohl Gesetz bedeutet, als auch die Bezeichnung für eine Liedform ist.<sup>52</sup> Ein anderes Beispiel für die staatliche Verwendung von Musik ist der Chortanz, der seine Wurzeln im Kult hat. Die Mitgliedschaft zu einem der vielen Chöre, die nach Alter und Geschlecht unterteilt waren, galt als elementarer Zugang zur Polis.<sup>53</sup> In der klassischen Zeit diente die öffentliche musikalische Bildung vorrangig dazu, die demokratiefördernde Praxis des gemeinsamen Singens und Tanzens zu ermöglichen. Amusisch zu sein bedeutete, sich nicht in die Gemeinschaft einfügen zu können, die Regeln der Polis nicht tanzen zu können, nicht am gemeinsamen Liedgut teilzuhaben. Platon nannte solche Bürger *achoreutos* (ἀχόρευτος): jene, die nicht am Chor teilhaben, wie ein Dialog in seinen *Gesetzen* deutlich macht:

Athener:

Also wird für uns ein Mensch ohne Erziehung derjenige sein, der von den Chören nichts versteht; dagegen unter einem wohlerzogenen Menschen haben wir uns einen solchen zu denken, der bei den Chören tüchtig mitgemacht hat?

Kleinias: Ja freilich.<sup>54</sup>

Interessant in diesem Zusammenhang ist der Vergleich, den Cicero aufstellt, um die enorme Bedeutung der Musik bei den Griechen zu verdeutlichen: „Die Griechen waren der

---

<sup>49</sup> Plat. Pol. III. 401d.

<sup>50</sup> Die schlechte Musik zeichnete sich Platon zufolge durch falsche Tonarten (lydisch, ionisch etc.) und Instrumente aus, die variabel in ihren Tonarten waren, wie Aulos und Pektis (Vgl. Plat. Pol. III, 397a). Die Instrumente des Apollon, Kithara und Lyra, waren die favorisierten, welche ausschließlich (mit Ausnahme des Hirteninstrumentes Syrinx) gespielt werden dürfen.

<sup>51</sup> Zum Unterricht der Musik in Schulen siehe: West1992, 36–38, Neubecker1994, 131, Bundrick2005, 36–39.

<sup>52</sup> LSJ: *nomos*.

<sup>53</sup> Calame2001, 222–223, Koller1963, 89; Lawler1965, 24.

<sup>54</sup> Plat. Nom. II 653d – 654a, übersetzt von Rudolf Rufener. Siehe auch bei Calame2001, 222 und Lawler1965, 124.

Auffassung, die höchste Bildung beruhe auf dem Saitenspiel und der Vokalmusik. [...] Daher standen also in Griechenland die Musiker in hohem Ansehen und alle lernten die Musik. Wer sie aber nicht beherrschte, galt als nicht genügend gebildet.“<sup>55</sup>

Man kann also durchaus sagen, dass die Griechen in herausragender Weise über viele Jahrhunderte eine regelrechte Musikkultur praktizierten.<sup>56</sup> Dabei wandelte sich der Fokus der Musikausübung von einem kultisch orientierten hin zu einem medial wirksamen: im Verlauf der archaischen und klassischen Zeit wurde Musik von einem wesentlichen Kommunikationsmittel zwischen Mensch und Gott zu einem Werkzeug zur Integration der Bürger in die Polis und in der hellenistischen Zeit wurde Musik von den Herrschern als Medium der Beeinflussung und Unterhaltung der Massen eingesetzt.<sup>57</sup> Diese Verschiebung der Bedeutung und Verwendung von Musik spiegelt sich auch in den musikbegleiteten Prozessionen. In der Zeit, in der Solon die demokratische Verfassung einführte, rangierte Musik allmählich vom Instrument der Götter zum Instrument des Staates.

## **Musik als Zivilisationstechnik**

Die antiken Reflexionen zeigen, dass Musik auf mehreren Ebenen – der kultischen, sozialen und politischen – als ein wesentliches Element zur Erhaltung der griechischen Kultur angesehen wurde. Dadurch kann sie als eine Zivilisationstechnik beschrieben werden. Dazu zählen neben dem gemeinsamen Chortanz zur Bestätigung der Zugehörigkeit zu der Gemeinschaft auch ein allgemeines Verständnis einer Musikpraxis und ein allgegenwärtiges Liedgut. Gemeinsames Singen und Tanzen bestätigte die Regeln und den Aufbau der Gemeinschaft auf der sinnlich erfahrbaren Ebene der Körper. Doch auch neurophysiologisch ist das Singen und Tanzen wertvoll zur Bindung einzelner Teilnehmer an die Gruppe: wie der Musikpsychologe Altenmüller ausführt, bewirkt das Tanzen vermutlich „über eine verstärkte Oxytocin Ausschüttung der Hypophyse eine stabilere Gedächtnisleistung.“ „Damit wird die Erinnerung an ein spezifisches Gruppenerlebnis gefördert. Auch diene Musik als „Markersignal von Gruppenidentität“ wie Altenmüller weiter ausführt.<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> Cicero, Tusc. Disp. I 4. in: Koller1963, 94.

<sup>56</sup> Vgl. Calame2001, 224, West1992, 1.

<sup>57</sup> Über die privat ausgeübte Musik wissen wir leider immer noch zu wenig. Zu dieser Verschiebung ins Ökonomische siehe Kapitel 2.

<sup>58</sup> Altenmüller2015, 23.

Durch ein gemeinsam geteiltes Kulturgut konnte eine panhellenische Identität und ein nationales Bewusstsein entstehen und erhalten werden. Götterverehrung – als ein göttlich adressiertes und in Regel und Form gebrachtes Feiern – prägte den Jahreskalender der Griechen maßgeblich. Diese regelmäßigen kultischen Feiern webten eine enge Bande zwischen den in ganz Hellas lebenden Griechen. Das kultische und private Feiern waren also im Alltag der Griechen ständig präsent. Der Musik kam bei den Feierlichkeiten eine zentrale Stellung zu – Analog dazu waren die griechischen Götter und ihre mythischen Anhänger, als Spiegel der Griechen, ebenfalls große Musikliebhaber. Musik erscheint in den verschiedensten Bereichen des göttlichen Lebens. Als Labsal, Muße, zum Mahl, oder im Sinne eines Wettkampfes, wie bei Thamyris und den Musen oder Orpheus und den Sirenen. Apollon ist der wohl wichtigste musizierende Gott. Eine ähnlich enge kultische Verbindung mit Musik weisen die Ekstase-Gottheiten auf, allen voran Dionysos und Kybele. Dionysos selbst musizierte, ebenso seine AnhängerInnen. Der Komos – der trunkene Umzug – das Symposium und die mänadischen Riten sind ohne Musik von Aulos, Barbiton, Tympanon, Krotala aber auch der Kithara nicht denkbar.<sup>59</sup> Auch sind göttliche Epiphanien eng an das Erklingen von bestimmten Musikinstrumenten gekoppelt, wie im Kapitel 7 ausgeführt wird.

Vor allem am Altar schien das Musizieren wesentlich und notwendig für die ‚richtige‘ Opferung gewesen zu sein, wie der Bemerkung von Herodot zu entnehmen ist.<sup>60</sup> Antiken Texten berichten, dass im antiken Griechenland in erster Linie für die Götter musiziert wurde, um sie zu erfreuen. Darüber hinaus war Musik aber auch ein wirksames Mittel, einen Zugang zur Welt der Götter zu erschaffen.<sup>61</sup> Musik, und dabei besonders das Tanzen, das körperliche Erleben der Rhythmik, das auch in Prozessionen eine zentrale Rolle spielte, war das Tor zu der Kommunikation mit einer göttlichen Sphäre, wie Furley – Bremer ausdrücken: „The hymn is communication within the community and with the god (s) addressed“. <sup>62</sup> In Musik, Tanz und in kultischen Handlungen, wie den Prozessionen, fühlte sich der Mensch den Göttern nah.

---

<sup>59</sup> Abgeleitet von *komé*= Dorf meint der Komos ein „von Dorf zu Dorf ziehen“ (Vgl. Hartmann2002: 194–196 Da sich die betrunkenen jungen Leute auch häufig als Tiere verkleideten (Hähne, Pferde, Vögel etc.) und unter Drohungen Essen und Süßes an den Türen erbetteln, kann ein direkter Vergleich mit dem heutigen Faschings-Brauch gezogen werden. Vgl. Kapitel 3. Barbiton = Saiteninstrument mit langen Jocharmen, Tympanon = Rahmentrommel, Krotala = Kastagnetten.

<sup>60</sup> Hdt. 1, 132.

<sup>61</sup> Zur Funktion der Musik siehe Kapitel 7.

<sup>62</sup> Furley – Bremer2001, 5.

## Kultische Musik als Kommunikation zwischen Menschen und Göttern

Die Verbindung von Göttern und der kultischen Musikausübung ist komplex: Götter können als wesentliche Institution zur Aufrechterhaltung eines funktionierenden gesellschaftlichen Konstruktes beschrieben werden. In den antiken griechischen Mythen wird deutlich, dass das kollektive Bewusstsein auf die Götterwelt übertragen wurde: die Götter in den Mythen verhielten sich genauso wie die Menschen auf Erden: sie hatten Charakterschwächen, Stärken, amüsierten sich, feindeten sich an, begehrten des anderen Frau, verführten sich gegenseitig, maßen sich in Wettkämpfen aller Art.<sup>63</sup> Dodds beschreibt in der Tradition der Psychologisierung der Mythen seit Rhode und Nietzsche die Götter als Regungen der unterdrückten Seele.<sup>64</sup> Die Götter fungierten, so möchte ich zusammenfassen, als eine Projektionsfläche für alles, was die Menschen bewegte, eine Art ausgelagertes, eigenständiges Überbewusstsein. Diese überbewusste, superhumane Instanz kommunizierte durch Medien mit den Menschen. Dies konnten Orakel, Priester, Seher und eben auch Sänger und Dichter sein. Die Auslagerung auf göttliche Entitäten ermöglichte es den herrschenden Machthabern in Teilbereichen des öffentlichen und privaten Lebens die Führungsverantwortung an die Götter zu delegieren: so waren es die Götter selbst, die von den Menschen bestimmte Verhaltensweisen und Verrichtungen verlangten.

Götter waren es auch, die verschiedene Gemütszustände in den Menschen auslösten: Menschen konnten so die Verantwortung über ihre emotionalen Zustände auf die zuständige Gottheit übertragen, die den Zustand auslösen, aber auch wieder nehmen konnte.<sup>65</sup> Das Bewusstsein der Instrumentalisierung der Götterwelt als ferne, unumgängliche Autorität und als Urheber von Gefühlen wie Liebe und Hass nahm im Laufe der griechischen Antike zu und wird vor allem im fünften vorchristlichen Jahrhundert von verschiedenen Schriftgelehrten, wie der Vorsokratiker Xenophanes und Platon angeprangert.

Auf dem Wege des Enthusiasmus konnten die Götter Besitz über die Seele der Menschen erlangen, bzw. göttliche Anteile in die Menschen setzen. Enthusiasmus, also das Ergriffen sein durch einen Gott, könnte als der Weg der Anteilnahme der Götter an dem Geschick der

---

<sup>63</sup> Xenophanes (6./5. Jh. v. Chr.) beschwert sich über genau diese Handhabung: „Alles haben Homer und Hesiod den Göttern angedichtet, was nur immer bei den Menschen Schimpf und Schande ist: Stehlen, Ehebrechen und sich gegenseitig betrügen!“ (Xen. Frg. 11 (Diehls), übersetzt von Capelle).

<sup>64</sup> Dodds 1951, 41–42. Zur Entwicklung der psychologischen Mythenforschung siehe Kirk 1980, 67–90.

<sup>65</sup> Dionysos wie auch Hera können Wahnsinn bringen und von ihm heilen, Ares ist der Gott, der Wut bringt, Aphrodite lässt Menschen zueinander in Lieber verfallen.

Menschheit interpretiert werden.<sup>66</sup> Diese rituelle Kommunikation benötigte klare rituelle Rahmungen: Musik öffnete dabei einen Tunnel, durch den beide Sphären miteinander kommunizieren konnten. In dieser Hinsicht kommt der Musik im Kult eine wesentliche Aufgabe zu: die Aufrechterhaltung eines *lebendigen* Austausches. Wie eng die Musik an die Sphäre des Kultischen und Göttlichen gekoppelt war, ist auch an den Entstehungsmythen der Musikinstrumente ersichtlich: Nahezu alle Instrumente, wie auch die Gabe zum Musizieren selbst, stammen von den Göttern. Diese ‚erfanden‘ die Musikinstrumente und beseelten die an sich unmusischen Menschen.<sup>67</sup> In den frühen griechischen Hymnen, wie auch in der Lyrik erscheint oft zu Beginn des Werkes eine Anrufung oder ein Dank an die Musen, die die Kraft zu dieser kreativen Äußerung verliehen haben.<sup>68</sup> Dodds fasst zu Recht zusammen, dass die frühen Dichter und Sänger davon überzeugt waren, dass ihr kreatives (also ihr zeugendes/ schaffendes) Denken nicht aus ihnen selbst kommt, sondern von den Musen.<sup>69</sup> Die Menschen der Antike erdachten sich Mythen in denen die Götter Musikinstrumente und Kreativität bereitstellten, um eine gemeinsame Sprache mit den Menschen zu haben. Götter können als Statthalter menschlicher Autorität, die Musen und die Sänger-Dichter und andere kultische Aktivitäten als ihre Übermittler betrachtet werden. Musik fungiert dabei als Medium. Der Sänger-Dichter erhält durch diese Konnotationen eine enorme Bedeutung im griechischen Kult. Um zu verstehen, welche Rolle die Musiker in den Prozessionen spielten, brauchen wir einen kurzen Überblick über die Bedeutung der Musiker seit Beginn der schriftlichen Aufzeichnung im 8. Jahrhundert v. Chr.

## Priestersänger und Berufsmusiker

Der epische Sänger ist eine zentrale Person in den homerischen Epen und wird gleich am Beginn der schriftlichen Überlieferung thematisiert: die Ilias beginnt mit der Anrufung der Musen durch den Sänger.<sup>70</sup> Hier wird das Verhältnis von ausführendem Sänger und

---

<sup>66</sup> Gr. *entheos* = der von Gott Erfüllte. Vgl. Kluge1995, 223, Enthusiasmus und LSJ: *enthousiasmos* (ἐνθουσιασμός).

<sup>67</sup> Hermes erfand die Lyra und die Syrinx, Athena den Aulos. Apollon übernahm die Lyra von Hermes und wurde später zum Meister auf der Kithara. Zur Erfindung der Instrumente durch Götter siehe Zschätsch2000, XV, 29, 99 und 101. Auch Neubecker weist darauf hin, dass in den homerischen Epen immer wieder der göttliche Ursprung von Musik hervorgehoben wird (Vgl. Neubecker1994, 7).

<sup>68</sup> Zu sehen bei den Dichtungen von Homer, Hesiod, Pindar.

<sup>69</sup> Vgl. Dodds1951, 81–82.

<sup>70</sup> „Den Zorn singe, Göttin, des Peleus-Sohn Achilleus, den verderblichen, der zehntausend Schmerzen über die Achaier brachte“ (Hom. Il. I, 1—2, übersetzt von Schadewaldt1975).

inspirierenden Musen geklärt: Der ‚Aiode‘, wie die Sänger der vorhomerischen Zeit genannt wurden, bzw. der ‚Rhapsode‘, war ein Mensch, den die Musen auserkoren hatten auszusprechen, was sie sahen.<sup>71</sup> Hesiod beschreibt, wie er beim Hüten seiner Schafe plötzlich von den Musen entdeckt und als Sprachrohr auserkoren wurde.<sup>72</sup> Ihre Begabung als Sänger hob diese Menschen freilich in den Stand eines Adligen – sie reisten von Fürstenhof zu Fürstenhof und erfreuten sich einer großen Bekannt- und Beliebtheit.<sup>73</sup> In den homerischen Epen trug der Sänger fast immer den Beinamen ‚der Göttliche‘, was das göttliche Beseeltsein einerseits beschreibt, andererseits aber auch schon einen Zustand des Verschmelzens von Sänger und Gott antizipiert.<sup>74</sup> Durch das Singen seiner Worte, die durch das Medium Sänger strömten, wurde der Sänger für die Zeit seines Gesanges zu dem Gott, der sprach. Die Hauptaufgabe der Sänger bestand darin, die Kunde von den herrlichen Taten der Götter und Heroen unter den Menschen zu verbreiten.<sup>75</sup> Der Sänger kann als ein Medium zum Informationstransfer zwischen der Welt der Götter und jener der Menschen und Bewahrer des kulturellen Gedächtnisses bezeichnet werden. Die göttliche Aufgabe, den Menschen mitzuteilen, was über der Erde und auf der Erde geschieht, übernahmen vor allem die Musen.<sup>76</sup> Sie waren diejenigen, die sahen und sich daran erinnerten, wie ein Vers in der Ilias illustriert:

„Sagt mir nun an – Musen olympische häuser bewohnend –  
denn ihr seid göttinnen und seid dabei und wisset alles –  
uns bleibt nur nachruhm den wir hören aber nicht wissen.“<sup>77</sup>

Nicht umsonst ist ihre Mutter die Erinnerung selbst, Mnemosyne.<sup>78</sup> Der Aiode hingegen sollte ein möglichst reines, unverdorbenes Rohr für die Übertragung sein und selbst nicht so viel

---

<sup>71</sup> Latacz2003, und Vgl. Otto1961, 34.

<sup>72</sup> Hes. Theog. 1–3. „Der Sänger hört, was ihm die Muse singt. Kein Mann hat jemals komponiert“, fasst Kittler dieses ‚Arbeitsverhältnis‘ passend zusammen (Kittler2006, 91).

<sup>73</sup> Zur sozialen Stellung der Dichter-Sänger siehe weiter unten und Kaden1969, 52–53.

<sup>74</sup> Siehe Neubecker1994, 7.

<sup>75</sup> Kunde, Ruhm= gr. *kleos*. Die zu überbringende Information war zunächst der Ruhm von heldenhaften Männern, daher die Zuschreibung der Musik, sie wäre *klea andron*. „Weil der Sänger immer nur von Helden singt“ (Kittler2006, 94).

<sup>76</sup> Dazu Kittler: „Sie (die Muse, JK) raunt durch seinen (des Sängers, JK) Mund, der sich ‚nie selbst nennt‘, sondern reines Medium bleibt“ (Kittler2006, 92).

<sup>77</sup> H. II. II 484–486, übersetzt von Kittler2006, 93.

gesehen haben und sehen. Daher wohl ist es so häufig anzutreffen, dass die großen Sänger der Antike mit Blindheit ausgezeichnet waren, die metaphorisch ihr (und das aller Menschen) Nicht-Sehen und so Nicht-Wissen verdeutlicht, aber auch die Sensibilität des Hörens impliziert.<sup>79</sup> Die reisenden Sänger nahmen in der Zeit, in der Schrift noch nicht ausreichend für eine dichte regionale Informationsübermittlung zur Verfügung stand, eine archivierende Funktion in der Antike ein. Platon bezeichnet die Dichter als ‚willenlose Werkzeuge‘ der Musen.<sup>80</sup> In den homerischen Epen, wie auch noch in frühklassischer Zeit, ist Kreativität noch göttlicher Enthusiasmus, d. h. Gotteskönnen, und keine vom Menschen aus beeinflussbare Kraft.<sup>81</sup>

Wie ich etwas später ausführen werde, lag der Musik im Kult eine transformierende Kraft inne. Eine derart wichtige Aufgabe konnte nur verantwortungsvollen, im Kult dienenden Spezialisten übergeben werden. Kaden beschreibt Sänger in der gentil organisierten Gesellschaft des alten Griechenlands als Priester und Medizinmänner.<sup>82</sup> Dies wird auch ikonografisch gespiegelt: die hier untersuchten Vasenbilder der archaischen und frühklassischen Zeit zeigen die Musiker immer innerhalb der Gruppe der Kultfunktionäre, was ihre besondere Stellung aufzeigt.<sup>83</sup>

Diese zentrale Stellung der Musiker veränderte sich in der klassischen Zeit. Dies zeigt sich an der Kleidung, aber auch am Stand der Bürger, die die Musik ausüben durften.<sup>84</sup> Wie Nordquist herausstellen konnte, waren seit der klassischen Zeit auch Personen dazu befugt, die Musik beim Ritual auszuüben, die nicht zum Kultpersonal gehörten: Erstmals wurden

---

<sup>78</sup> Dies bestärkt auch die von Altenmüller vorgestellte These, dass Musik durch die Oxytocin Ausschüttung der Hypophyse das Gedächtnis stärkt (Altenmüller2015, 22–29).

<sup>79</sup> Blinde Aoiden: Homer selbst soll blind gewesen sein. Thamyris wurde für seine Hybris von den Musen geblendet (Hom. Il. II, 596); Demodokos ist der blinde Sänger am Hofe des Alkinoos (Hom. Od. VIII, 40–75). Zu den blinden Sängern siehe auch Kittler2006, 97. Die Blindheit kann auch als Sehen nach innen gedeutet werden, das umso stärker wahrnehmen kann, je weniger die äußere Welt erblickt wird. Nicht nur die Innen-Schau und eine erhöhte Sensibilität der anderen vier Sinne, sondern auch das Gedächtnis kann so trainiert werden: Die Ägypter blendeten ihre Sänger absichtlich, um ihr Gedächtnis zu stärken. Ähnlich den Sängern wird auch Propheten oft Blindheit zugeschrieben, wie zum Beispiel Tereisias aus der Odyssee.

<sup>80</sup> Platon, Ion, 535 a.

<sup>81</sup> Spätestens seit Demokrits (ca. 470/60–380 v. Chr.) kritisch-rationaler Betrachtung der Welt und der Menschen löst sich die Kreativität vom Enthusiasmus und der Mensch wird allmählich selbst verantwortlich für sein Können oder Nicht-Können (siehe Tatarkiewicz1979, 119).

<sup>82</sup> Vgl. Kaden1969, 52, Fußnote 34. Als Priester werden hier Personen bezeichnet, die durch ihre Tätigkeit im Kult eine zentrale Position einnahmen, bzw. an vorderster Stelle standen. Sie stellten den Kontakt zu der göttlichen Sphäre dar.

<sup>83</sup> Vgl. Kapitel 6.

<sup>84</sup> Zur Analyse des Status der Musiker siehe Kapitel 6.



auch Frauen und Kinder als Musizierende abgebildet.<sup>85</sup> Dies konnten je nach Situation Familienmitglieder (bei Hochzeiten bspw.), von der Polis geachtete Bürger oder auch Sklaven sein. Attische Auleten hatten eine Sonderstellung: sofern sie nicht Metoiken<sup>86</sup> – also fremde Griechen ohne Bürgerrecht in Athen – waren, stammten sie aus den Reihen der Bürger, nie der Sklaven.<sup>87</sup>

Die Vergütung der Musiker bestand zunächst, wie die antiken Quellen zeigen, aus einem Anteil am Opferfleisch, das nach der Schlachtung am Altar an die Teilnehmenden verteilt wurde.<sup>88</sup> Aus dieser ursprünglichen, solidarisch intendierten Belohnung durch Fleisch wurde in der klassischen Zeit ein Lohn im Sinne eines Gehaltes. Die neue Offenheit für die Besetzung der Musiker und die Vergütung durch Fleisch oder andere Kostbarkeiten führte nach und nach zu einem Berufsmusikertum. In der klassischen Zeit erscheinen die ersten epigraphischen Hinweise auf Bezahlungen von Musikern mit Geld anstelle von Naturalien, bezahlte Musiker wurden seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. für private Opfer engagiert.<sup>89</sup> In spätklassischer und hellenistischer Zeit entstanden ‚Gilden‘ und Musikervereine, die besondere Rechte genossen, von Stadt zu Stadt wanderten und ihre Dienste feilboten.<sup>90</sup> Die Musiker standen nun in einem Dienstverhältnis zu ihren Arbeitgebern und traten aus der kultischen Abhängigkeit vom Göttlichen heraus. Die ‚Verweltlichung‘ der Kultmusik vollzog sich schrittweise vom Priester-Musiker über den hochrangigen Bürger zum Berufsmusiker, der ebenso Metoike (also Nicht-Athener) oder gar Sklave sein konnte. In der archaischen Zeit wurden die hohen Ämter – das der Priester und der Musiker – den hochrangigen Bürger zugewiesen. Dies wandelte sich in der klassischen Zeit, in der nicht mehr der Adel entscheidend war, sondern das musikalische Können.<sup>91</sup> Zwar stammten die Opferfest-

---

<sup>85</sup> Nordquist1994, 93. Vgl. Auswertung im Kapitel 6.

<sup>86</sup> *Met-oikoi* sind wörtlich: Mit-bewohner des Oikos und bezeichnet eingewanderte Fremde, als alle, die nicht gebürtlich aus Athen stammen (LSJ). „Übersiedler, Ansiedler, Schutzverwandter. (= die Fremden in Athen, welchen einen Bürger als Schutzpatron hatten u. ein Schutzgeld an den Staat zahlten).

<sup>87</sup> Nordquist1994, 85–93. Römische Auleten hingegen waren häufig Sklaven, die Salpingisten aber, die zum militärischen Korpus gehörten, mussten Freie und Bürger sein (Vgl. Nordquist1994, 85). Da die Sklaven im selben Register wie die Kultfunktionäre gelistet waren, ist abzuleiten, dass hier die Musik selbst und nicht die Musiker geehrt werden.

<sup>88</sup> Aristoph. Pax. 950: hier wird über den schlechten Auleten Chairis gespottet, der sogleich sein Spiel zum Opfer aufdrängen würde, um seinen Teil des Opferfleisches zu bekommen.

<sup>89</sup> Vgl. Kaden1969, 58–63 und Nordquist1994, 82.

<sup>90</sup> Vgl. Kaden1969, 57, FN 61; Nordquist1994, 82–84.

<sup>91</sup> Vgl. Kaden1969, 58–60 und Nordquist1994, 82–84.

Organisatoren nach wie vor aus den Reihen der hochrangigsten Bürger; doch diese Wohltäter stellten in der klassischen Zeit mehr oder weniger berühmte Musiker ein.<sup>92</sup>

Das Berufsmusikertum geht mit der zunehmenden Zahl privater Opferfeste einher: seit Mitte der klassischen Zeit sind bezahlte Profi-Musiker nachweisbar, die zu privaten Opferfesten spielten. Dies bedeutete, dass nun auch Privatpersonen ihrem Glück im Leben durch exklusive, nicht-staatliche Opferfeste nachhelfen konnten. Private Opferfeiern können ihrer Intentionalität nach nahezu als das Gegenteil von öffentlichen Opferfeiern bezeichnet werden: während letztere die Fähigkeit in sich trugen gemeinschaftsstabilisierend zu sein, überdeckten die privaten Feiern zugunsten der Hervorhebung der eigenen Pracht und Individualität den gemeinschaftlichen Zusammenhalt. Private Feiern sind zwangsläufig auf Konkurrenz ausgerichtet, die sich gegen andere Mitglieder einer Gemeinschaft richtet, während öffentliche Feiern eine Gemeinschaftsidentität stärken können.<sup>93</sup>

Wir müssen davon ausgehen, dass sich auch die Performance durch die Musiker von der archaischen zur hellenistischen Zeit gewandelt hat: so verschob sich die Gewichtung einer magischen Vortrags von heiligen Worten hin zu einer Unterhaltungskunst, die durch Elaboriertheit der musikalischen Präsentation glänzte, wie ich im folgenden Kapitel ausführen möchte.

## **Die Magie des Wortes im kultischen Lied**

In der Frühzeit ist es nicht die musikalische Ausschmückung der Epen, sondern die Sprache selbst, unterstützt durch das unaufdringliche Spiel der Lyra oder Kithara, die als Fokus für die Aoiden angesehen werden kann.<sup>94</sup> Die Töne, die zur Dichtung erklangen, sollten den Dichter in seiner Sprach-Tonhöhe stützen und ihm Orientierung geben. Den ästhetischen Anspruch, beim epischen Vortrag im selben Rhythmus und derselben Tonart zu bleiben, beschreibt Platon im Staat: „[...] und wenn man dem Vortrag einmal die passenden Tonart und den richtigen Rhythmus gegeben hat, dann wird sich, wer richtig vorträgt, fast immer an dieselbe Sprechweise und an dieselbe Tonart halten können [...] und ebenso an denselben Rhythmus.“<sup>95</sup> Das Gewicht lag also auf dem Inhalt der gesungenen Dichtung und damit der

---

<sup>92</sup> Zum Euergetentum und Mäzenat der klassischen und hellenistischen Zeit siehe Voigt2008, Kapitel III.1.

<sup>93</sup> Zu den Unterschieden von öffentlichen und privaten Feiern siehe auch Kapitel 6.

<sup>94</sup> Zur Funktion der Musik als reine Begleitung der Epen siehe Koller1963, 14.

<sup>95</sup> Plat. Pol. III, 397a.

Erhaltung einer gigantischen Enzyklopädie der Geschichte der Menschen und der Götter. Koller nimmt an, dass das Wort in seiner rhythmisch musikalischen Struktur die Grundlage der Musenkunst war; auch der Medientheoretiker Kittler verweist auf die altgriechische Eigenart in Hexametern zu singen, was der Rhythmik ihrer eigene Sprache entlehnt ist.<sup>96</sup> Anders als Bildwerke, die einen größeren Interpretationsspielraum bieten, ist das Wort, die Sprache, das beste Medium, um Inhalte konkret zu transportieren. Nach den epischen Dichtern wie Homer oder Hesiod veränderte sich das aufgeführte Kunstwerk. Durch die neue Möglichkeit die Epen auch schriftlich festzuhalten, waren Worthrhythmus, bestimmte Formen der Wiederholung und Töne als Stütze des Vortragenden obsolet geworden. Musikinstrumente konnten nun in den Vordergrund treten, was dazu führte, dass sich die Worte in ihrer Rhythmik mehr und mehr den Melodien unterordneten, was von den Gelehrten des 5. Jahrhunderts v. Chr. beklagt wurde.<sup>97</sup> Der daraus resultierende Bedeutungsverlust des Wortes im Lied und damit auch der Magie des gesprochenen Wortes war immens, wenngleich auch nicht abrupt geschehen. Die Kultpraxis der Griechen war mehr als eine reine Götterverehrung; es war das Verschmelzen der Menschen mit den Göttern, die sie gerufen hatten. Ein Zitat des im ersten nachchristlichen Jahrhundert lebenden Strabon beschreibt dieses magische Schauspiel:

„Die Muse nämlich lenkt den Sinn ab von den menschlichen Mühsalen, den echten Sinn aber richtet sie auf das Göttliche. Der Enthusiasmus scheint nämlich eine göttliche Begeisterung ...) zu sein und sich dem Seherischen zu nähern. Die Verhüllung des mystischen Kults aber macht das Göttliche erhabener, indem sie sein Wesen, das unserer Wahrnehmung entgeht, im Spiel zum Ausdruck bringt. *Die Musik aber, die Tanz, Rhythmus und Melodie umfaßt, verbindet uns mit dem Göttlichen* durch die Lust und künstlerische Vollendung aus dem gleichen Grunde.“<sup>98</sup>

Denn nur durch den Weg der tänzerisch-musikalischen Ausdrucksbewegung kann das Göttliche, das an sich nicht erfahrbar ist, mit den Sinnen erfasst werden, wie Koller schlussfolgert.<sup>99</sup> In den antiken Texten über die mythischen Gefolge von Gottheiten (*thiasoi*) wird beschrieben, wie der Gott erst herbeigerufen wird, um dann unter seinen Anhängern,

---

<sup>96</sup> Vgl. Koller1963, 11 und Kittler2006, 90–91.

<sup>97</sup> Platon, Euhemeros und Palaiphatos sind hier zu nennen.

<sup>98</sup> Strabon X 3, 9 aus Koller1963, 158.

<sup>99</sup> Koller1963, 159. Für den Dionysoskult war dieses Tanzen das *mainomai* (gr. = das rasende Tanzen). Euripides schreibt in den *Bakchen*: „Bakchisch verzückt sein und voll Raserei birgt hohe Seherkunst in sich. Denn wenn der Gott in jemandes Leib ganz eingeht, läßt er kund die Zukunft tun die Wahnbefallenen. Und auch an Ares' Wesen nimmt er irgend teil“ (Eur. Bak. 298–302).

die mittlerweile verwandelt sind, zu tanzen.<sup>100</sup> Die Adoranten verwandelten sich dabei durch die Kraft des Tanzes in mythischen Begleiter der Götter.<sup>101</sup> Platon lässt in seinen Gesetzen einen Athener dazu sagen:

“Die Götter, welche uns, wie wir sagten, bei unseren Chören zur Gesellschaft gegeben sind, die haben uns dann jenen mit Lust verbundenen Sinn für Rhythmus und Harmonie gegeben. Sie sind es, die uns auf diese Weise in Bewegung setzen, unsere Chöre leiten, indem sie uns durch Gesang und Tanz miteinander zusammenreihen (...)“.<sup>102</sup>

Götter und Menschen vermischten sich im festlichen Musizieren, deshalb ist es auch so schwer, Mänaden von bacchantisch exaltierten Frauen zu unterscheiden: im antiken Griechenland sah man dort vermutlich keinen Unterschied.

Eine Frau, die sich am Wein berauscht und zu den ekstatischen Klängen des Aulos bewegt, verwandelte sich durch Tanz und Gesang zu einer Mänade, indem sie sich *wie diese verhielt*.<sup>103</sup> Nach dem Rausch wurde sie wieder zur ‚normalen‘ Frau, mit angepasstem bürgerlichem Verhalten. Koller zeigt dies auch am Beispiel der Kureten, dem mythischen Männergefolge des Zeus auf Kreta. Bekannt sind die Kureten durch den Waffentanz, der *pyrrhiche*. Diese Kureten werden auch Kouroi genannt, beides heißt nur eines, sie sind ebenfalls jung und in jedweder Weise potent, wie auch die Nymphen: „Wie die ‚Nymphai‘ bald irdische Mädchen, bald dämonische Wesen sind, so sind die Kureten kretische Jünglinge, die im Tanz zu mythischen Kureten oder Kouroi werden“, so Koller.<sup>104</sup>

Die Ursache für diese Transformation ist in der griechischen Denkart der *mimesis* zu suchen, der Nachahmung eines Wesens oder Zustandes, der zu einer Verwandlung in eben jene führt.<sup>105</sup> Kultische Handlungen können ihrem Ursprung nach als eine Imitation gesehen

---

<sup>100</sup> Zu den Thiasoi und den mittanzenden Göttern siehe Koller1963, 96–111.

<sup>101</sup> Vgl. Kaden2004, 70.

<sup>102</sup> Plat. Nom. II. 653 D, übersetzt von Schleiermacher.

<sup>103</sup> Eindringlich verdeutlicht wird das Wechselspiel zwischen Frauen und Mänaden in den *Bakchen*, „Die Weiber seien fort aus ihren Häusern in Bakchischem Taumel; in dem schatt’gen Dickicht des Gebirges saßen sie, den neugekommenen Gott Dionysos – wers auch sei – feierend mit Sang und Tanz; Voll Wein inmitten jeden Schwarmes ständen dort Mischkrüge; indem die hier-, die dorthin abseits sich fortstehle, dienten Männern sie zum Beischlaf mit dem Vorwand, als Mainaden Opferdienst zu tun“ (Eur. Bak. 2217–224).

<sup>104</sup> Koller1963, 100.

<sup>105</sup> Dazu äußert sich Platon explizit: „Sich aber einem anderen, sei es in Stimme oder in Gestalt anzugleichen, das bedeutet doch, den nachahmen, dem man sich angleicht? – ‚Natürlich.‘“ (Plat. Pol. III. 939 c) und an späterer Stelle „Oder hast du nicht bemerkt, daß die Nachahmungen, die man von Jugend an beständig betreibt, zur Gewohnheit und zur anderen Natur werden, ob das nun den Leib oder die Stimme oder die Denkart betrifft? – ‚Ja, freilich‘, sagte er“ (Plat. Pol. III. 395 c).

werden, ein Nachspielen eines als göttlich empfundenen Ereignisses. Durch dieses göttliche Schauspiel konnte der Gott Besitz ergreifen und die Menschen beseelen. Die im Enthusiasmus begriffenen Menschen hatten in Form der mythischen Jünger Teil an der Göttlichkeit.<sup>106</sup> Da in wahrscheinlich allen griechischen Kulturen Rauschmittel eine Rolle gespielt haben (Demeterkult: Mutterkorn; Dionysos: Efeu und Wein; Apollon: Efeu und Erddämpfe und eventuell auch Haschisch) ist eine Transformation, eine Ich-Entgleisung, eine Ek-stase (heraustreten aus sich) der Kultteilnehmer nachvollziehbar.<sup>107</sup> Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts vertrat der Philosoph William James die Theorie, dass Religionen weltweit größtenteils aufgrund der Erfahrungen mit halluzinogenen Drogen entstanden sind.<sup>108</sup> Auch in der heutigen Zeit verwenden Jugendliche Drogen und tanzen ausgelassen zu elektronischer Musik: die dabei empfundenen Zustände können gottgleich und unirdisch empfunden werden.<sup>109</sup>

Ganz im Sinne des Poeten Roberto Calasso erscheint es naheliegend, dass die Griechen Kulte praktizierten, um innere Anspannungen und sonderbare Zustände (extreme Aggression, Raserei, Verliebtheit, Entzückung) zu ventilieren und an eine bestimmte Entität zu adressieren.<sup>110</sup> Schon bei Aristoteles finden sich solche Beschreibungen, wenn er von der Katharsis durch die Tragödie spricht.<sup>111</sup> Musik bedeutete im Kult also mehr als nur eine Kommunikation oder reine Erfreuung der Gottheit; sie ermöglichte Transformationen von Mensch zu Gott und von Gott zu Mensch.

Die Macht der Verwandlung durch die Musik, die Macht des Wortes im Kult machen verständlich, warum die im Rahmen des Kultes musizierenden Musiker zunächst aus den Reihen der Priester hervorgegangen sind. Koller hat gezeigt, wie eng die Verbindung der Priester und den Kultrufen zur Anrufung der Götter mit den kultischen Liedern ist, die aus

---

<sup>106</sup> Vgl. Koller 1963, 159. Zur Mimesis und Ergriffenheit durch das Göttliche: erst durch die bewusste Nachahmung, die theatrale Inszenierung, wird es den Ritualteilnehmern möglich, die göttliche Kraft in sich zu wecken. Es ist der Körper, der zum Hauptträger der potentiellen Transformation wird (Vgl. Köpping – Rao 2008, 21).

<sup>107</sup> Dies lässt sich über nahezu alle bekannten Kulte weltweit sagen. Rauschmittel ermöglichen einen unmittelbaren Zugang zu der Welt des Göttlichen, zum Unbewussten und wird häufig in Zeremonien und Ritualen mit eingebunden. Zu den Drogen des antiken Griechenlands siehe: Rinella 2010.

<sup>108</sup> Vgl. mit Airen, *Die Wahrheit der Pilze*, Artikel in dem Magazin ‚Philosophie‘, Dezember/Januar 2014. William James, *Die Vielfalt der religiösen Erfahrung* (1901/02), Neuausgabe 2014, mit einem Vorwort von Peter Sloterdijk.

<sup>109</sup> Goa-Trance Festivals, die sich auch besonders naturverbunden zeigen, sind hierfür ein zeitgemäßes Beispiel. Zum Vergleich von den antiken Dionysien mit heutigen Goa-Parties siehe: Rätsch 2010.

<sup>110</sup> Vgl. Calasso 2003.

<sup>111</sup> Siehe Aristot. Poet. 6, 1449b–1450a.

den Rufen entstanden sind, Kaden beschreibt den Sänger Demodokos in der Odyssee als Priester.<sup>112</sup> Gerade die Vorspiele der Epen (Proömien) sind dabei zentral, da sie die erste Ansprache und direkte Adressierung an die Gottheit sind.

Die Wirkmacht der Musik war im Untersuchungszeitraum eng an das kultische Ritual gebunden; die göttlichen Transformationen, wie auch der Enthusiasmus, wurden im sicheren Rahmen kultischer Handlungen erlebt und zelebriert. Diese Verknüpfung von potenter, seelenverwandelnder Musik mit dem Götterkult ist auch in anderen Zeiten und Kulturen nachweisbar.<sup>113</sup>

Unter Berücksichtigung dieses inhaltlichen Zusammenhangs ist anzunehmen, dass eine distanziertere Haltung – also ein rationaler Zugang zu der Welt der Götter – auch die seelenverwandelnde Kraft der Musik im Kult geschmälert hat.<sup>114</sup> Interessant in diesem Kontext ist auch, dass – zumindest ikonografisch und literarisch nachweisbar –

Die Bedeutung der Musik wurde innerhalb der griechischen Gesellschaft aus unterschiedlichen Gesichtspunkten betrachtet. In dem Folgenden kurzen Rundumblick bezüglich der Rezeption von Musik möchte ich politische, gesellschaftliche und ästhetische Zusammenhänge herausstellen, die den sozio-kulturellen Hintergrund der Prozessions-Abbildungen auf Vasen vom 6. bis zum 5. Jahrhundert v. Chr. darstellen. Dabei soll deutlich werden, wie die zunächst rein kultische Verwendung der Musik immer mehr dem ökonomischen Nutzen unterlag. Aus einer Musik für die Götter wurde eine Musik im Dienste der Herrschenden.<sup>115</sup>

Der Werteverlust und die Rationalisierung, die schon bei der Betrachtung der Status-Veränderung der Musiker deutlich wurden, erfasste das Kultische schon zuvor: mit dem geschriebenen Wort. Und vielleicht gilt das folgende Zitat von Jean Jacques Rousseau, das vom Tod des Wortes durch die Gefangennahme durch die Schrift handelt, gleichermaßen für tradierte Musik, die aufgeschrieben wurde:

---

<sup>112</sup> Vgl. Koller1963, 112–122, Kaden1969, 53.

<sup>113</sup> Vgl. dazu die verschiedenen Artikel und Aufsätze von Arnd Adje Both über die mesoamerikanischen Kulturen.

<sup>114</sup> Kritische Stimmen erheben sich im fünften vorchristlichen Jahrhundert, zu denen auch Platon zählt. Prominent sind auch die Kritiken des Euhemeros und des Palaiphatos, beide aus dem 4. vorchristlichen Jahrhundert (Vgl. Brodersen2002: Palaiphatos). Ihre heilsame Wirkung wurde weiterhin hoch geschätzt und mitunter von den Nachfolgern des Pythagoras praktiziert (siehe bspw. West1992, 32).

<sup>115</sup> Bömer führt die Entwicklung vom Kultischen zum Politischen am Beispiel der Prozessionen und der Musik vor (Bömer1952, 1894).

„Die Schrift, die eigentlich die Sprache festhalten müßte, ist genau diejenige, die sie verändert. Zwar verändert sie nicht das Wort, aber den Sinn; sie ersetzt Ausdruck durch Genauigkeit. Wenn man spricht, äußert man seine Gefühle; wenn man schreibt, äußert man seine Ideen. Beim Schreiben ist man gezwungen, alle Worte in der allgemeinen Bedeutung zu benutzen; der Sprechende hingegen variiert die Bedeutung durch Betonungen, er legt sie so fest, wie es ihm gefällt; weniger um Eindeutigkeit sich kümmernd, legt er mehr in die Kraft des Ausdrucks; es ist nicht möglich, dass eine geschriebene Sprache auf lange Zeit die Lebendigkeit derjenigen Sprache bewahrt, die nur gesprochen wird. [...] Die Mittel, die man benutzt, um das zu kompensieren, machen geschriebene Sprache weitschweifig und ausführlich, und wo man direkte Rede schriftlich wiedergibt, verliert das Wort alle Kraft“.<sup>116</sup>

Das Wort verliert alle Kraft, wenn es durch Schrift eingefroren wird. Wie viel mehr gilt dies dann für die heiligen Anrufungssprüche der Priester, die in Zeiten der Schriftlichkeit als Proömien niedergeschrieben und so für die Ewigkeit festgelegt wurden? Der Schriftlichkeit folgt der Werteverlust, das geschriebene Wort entzieht den heiligen Formeln ihre Wirkkraft. Wie wichtig das ausgesprochene Wort für die Magie und die Aufrechterhaltung einer Religion ist, zeigt nichts deutlicher, als der Beginn des Johannes Evangeliums: „Am Anfang war das Wort und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort. Alles ist durch das Wort geworden und ohne das Wort wurde nichts, was geworden ist.“ Kultische Formeln, die schriftlich fixiert wurden, konnten von allen lesekundigen Personen, wiedergegeben werden. Schrift macht mündliche Tradierung obsolet, die priesterlich Tradition der Wissensübermittlung verlor an Bedeutung, das Wissen war nun multiplizierbar und transportabel. Das Geheimwissen der Priester und der Kultmusiker konnte durch die Verschriftlichung eine Unabhängigkeit vom Wissensträger erfahren und verlor dadurch zwangsläufig an Einzigartigkeit. Die psychisch-kultische Wirkung der Musik konnte auf diese Weise ökonomisch-politisch instrumentalisiert werden. Nachdem die magische Kraft des priesterlich gesprochenen Wortes seine enorme Wirkkraft allmählich verlor, wurde die Kraft der Beeinflussung durch Musik weiter genutzt: nicht, um am Göttlichen teilzuhaben, sondern um die Gesellschaft zu strukturieren. Die zivilisatorische Kraft der Kult-Musik stand nun im Dienste der Staatsbildung.

---

<sup>116</sup> Rousseau, 1989 (1781), 113.

## Die Bedeutung des Chortanzes im griechischen Kult

Der wohl wichtigste musische Akt während einer Kulthandlung waren die Chorgesänge und -tänze.<sup>117</sup> Im gesamten Vergleich war der Gesang, ob chorisch oder solo, der weitaus größte Teil der antiken griechischen Musik überhaupt.<sup>118</sup> Kowalzig beschreibt den Chortanz als die wichtigste kultische Praxis, um einen Zugang zur Religion zu erhalten.<sup>119</sup> Generell waren sämtliche theatralisch-dramatischen Praktiken essentiell, um die Religion aufrechtzuerhalten. Dem Chortanz kamen dabei gleich zwei wichtige Eigenschaften zu: er geschah durch das Tanzen und das Singen auf der körperlichen, wie auch auf der semantischen Ebene. Das Tanzen ist eine Möglichkeit des ‚Austanzens‘ (gr: *exorcheomai*)<sup>120</sup> des Unaussprechlichen, des Göttlichen Schauspiels der *mimesis*, wie eingangs erläutert wurde. Der berühmte Spruch des Anaxagoras hält vielleicht dieses fest: „Soma sema tes psyches“: Der Körper ist das Zeichen der Seele, an ihm kann der seelische Zustand abgelesen werden.<sup>121</sup> Andersherum kann durch körperliches Tun auf die Seele eingewirkt werden.

Auf diesen Prämissen basierend vermute ich, dass einer der zentralen Momente der Kultausübung im antiken Griechenland die durch den Tanz erreichte göttliche Transformation durch die *mimesis* war. Der Gesang beinhaltete die Mythen der Griechen und erstellte dadurch ein immer wieder ein Verhältnis zum Göttlichen her: „Choruses sang out the myths of gods in their own cult: singing for the gods entailed singing about the gods“, wie Kowalzig diese Interaktion von Mythos und Gesang zusammenfasst.<sup>122</sup> So betrachtet, gehörte der Chortanz zur wichtigsten rituellen Handlung zur Aufrechterhaltung des Kultischen. Auch nach dem Verlust der kultischen Wirkmacht, die die kultischen Lieder gleichermaßen wie den Chortanz betraf, fand der Chortanz eine zentrale Position innerhalb der antiken griechischen Gesellschaft. Nicht mehr die göttliche Ordnung wurde nun ‚ausgetanzt‘ sondern die gesellschaftliche.

---

<sup>117</sup> Vgl. West1992, 39; Neubecker1994, 62. Wenn musische Elemente in Kulthandlungen erwähnt werden, sind es zumeist Chortänze und Gesänge, die Eingang in die antike Literatur fanden. Seltener werden Aulos, Kithara und andere Instrumente überliefert (Vgl. Tabelle der antiken Literatur im Anhang). Der Chor sang und tanzte: “[...] it is nevertheless clear that dancing in the Greek *khōros* was a ubiquitous, and culturally highly prolific, social practice” (Kowalzig2007, 5).

<sup>118</sup> Vgl. West1992, 39.

<sup>119</sup> Kowalzig2007, 2.

<sup>120</sup> Der griechische Begriff für diese Art von Tanzen war *exorcheomai* (ἐξορχέομαι) und bedeutete wörtlich das aus (=ex) tanzen (=orcheomai). Etwas wurde figürlich nachgetanzt, oder mit Tänzen gefeiert (LSJ: *exorcheomai*).

<sup>121</sup> Anaxagoras B 21 a, aus: Koller1963, 160.

<sup>122</sup> Kowalzig2007, 3.



Rutherford erklärt die Beliebtheit der Chortänze, oder des eingangs beschriebenen ‚singenden Tanzens‘, bei panhellenischen Selbstdarstellungen wie den Festgesandtschaften (*theoriai*) dadurch, dass die Polis sich durch die performativen Handlungen selbst darstellen konnte, und das in einer einprägsamen Art: “[...] song-dance performance is a good medium through which the polis can represent itself in a conspicuous and memorable manner”.<sup>123</sup>

Die Verbindung vom singenden Tanzen und Kult sind bis in die frühesten Texte der griechischen Kultur hin belegbar. Im 5. Jahrhundert v. Chr. findet sich bei Xenophon eine prägnante Beschreibung, wie eine *pompé* üblicherweise gestaltet wurde: er beschreibt einen thrakischen Waffentanz, der unter Aulosbegleitung vollführt wurde. Danach wurde ein Überfall auf einen Bauern theatralisch inszeniert. Das Ende dieses kultischen Theaters war die glanzvolle Prozession, die Xenophon folgendermaßen charakterisiert: „Nach ihm traten die Mantineer und andere Arkader, aufs stattlichste ausgerüstet, auf, sie schritten unter Begleitung von Flöten [=Auloi, J.K.] umher, sangen den Pään und tanzten, wie man bei feierlichen Aufzügen zu den Tempeln der Götter pflegt.“<sup>124</sup>

Wir können also festhalten, dass unter den musikalischen Aktivitäten im griechischen Götterkult jene des singenden Tanzes am meisten hervorzuheben ist. Diese Besonderheit möchte ich später zur Theoriebildung mit heranziehen, worin ich die Reigentänze mit den Prozessionen inhaltlich und ikonografisch miteinander verbinde.

In diesem Kapitel habe ich die Bedeutung der musikalischen Begleitung im Kult allgemein auf Grundlage von antiken Texten vorgestellt. Es bleibt zu erinnern, dass in der archaischen Zeit von einem Musiker mit Priesterstatus, bzw. einem hohen Kultfunktionär auszugehen ist, während durch verschiedene Säkularisierungsprozesse, die ich hier kurz angerissen habe, der Berufsmusiker mit einem geringeren sozialen Status hervortrat.

Als nächstes betrachte ich die Bedeutung von Prozessionen im Allgemeinen, um daraufhin die ikonografische Untersuchung auf die musikbegleiteten Prozessionen anzuwenden.

---

<sup>123</sup> Rutherford2004, 89

<sup>124</sup> Xenophon, Anabasis, VI, 5ff.

### 3 KULTISCHE PROZESSIONEN IM ANTIKEN GRIECHENLAND

#### Etymologische Herleitung der *pompé* aus antiken griechischen Texten

Die namentliche Erwähnung von Opferprozessionen, die in der Fachliteratur auch als ‚Umzüge‘, ‚Züge‘, oder ‚Aufmärsche‘ bezeichnet werden, erschien im Vergleich zu den Bildquellen erst relativ spät in den antiken Texten.<sup>125</sup> Der am häufigsten verwendete Begriff für Prozessionen ist *pompé* (πομπή), was ein Geleiten oder ein Senden von etwas oder jemandem beschreibt.<sup>126</sup> Erst in den nachhomerischen Quellen fanden kultische Prozessionen häufiger Erwähnung und wurden zu dem zentralen kultischen Ereignis, ohne das keine Opferung stattfinden sollte.<sup>127</sup> Die frühesten Erwähnungen von *pompé* finden sich zwar schon bei Homer, diese Umzüge weisen jedoch keinen erkennbar kultischen Charakter auf: es handelt sich dabei um Geleitzüge, etwa von Göttern für Menschen, die schutzbedürftig waren.<sup>128</sup>

Grundzüge einer kultischen Prozessionen werden in der Ilias erwähnt: der Zug der trojanischen Königin zu Athena beschreibt eine Bittprozession.<sup>129</sup> Eine kultische Prozession mit dem Geleit eines Opfertieres, einer Gabe oder Gottesbildern zu einem Altar ist dies aber noch nicht, da es sich um einen spontanen Zusammenschluss der attischen Frauen handelt, nicht um ein geplantes Ritual. Eine kultische Konnotation erhält der Begriff *pompé* erst recht spät, im 6. Jahrhundert bei Heraklit (Fr. 15 Diels) und Herodot (2.45). Heraklit erwähnt

---

<sup>125</sup> Eine umfassende Übersicht über die Entstehungsgeschichte und die Verwendung des altgriechischen Wortes *pompé* findet sich in Tsochos2002, 21–31, sowie bei Bömer1952, 1879–1881.

<sup>126</sup> Vgl. LSJ: *pompé* (πομπή) und *pempo* (πέμπω).

<sup>127</sup> Vgl. Bömer1952, 1894.

<sup>128</sup> *Pompé* bei Homer: Il. 6, 171, Hom. Od.4.826, Od.5.32, Od.9.518, Od.7.191. Vgl. Tsochos2002, 23–25 und siehe Kapitel 3.

<sup>129</sup> Hom. Il. 6, 293–311. Genauer dazu siehe Kapitel 5.

*pompé* im Kontext von dionysischen Phallophorien. Beginnend mit Heraklit wird das profane Geleit zu einem kultischen Geleit und später schließlich zur Festprozession.<sup>130</sup> Auffällig ist hier die Verlagerung der Bedeutung: meinte das homerische Geleit noch, dass die stärkeren Götter die schutzbedürftigen Menschen eskortierten, so beschreibt das Heraklitische *pompé* ein festliches Geleit von Menschen für die Opfergaben. Der Geleitschutz der Götter tritt in den Hintergrund.<sup>131</sup> Ich nehme an, dass in der Bedeutungsverschiebung des Begriffes eine gewisse Emanzipierung gegenüber den Göttern bereits erkennbar ist, welche sich auch in der rationaleren Haltung der Götterverehrung gegenüber im 5. vorchristlichen Jahrhundert abzeichnet, die oben bereits angesprochen wurde.<sup>132</sup>

## **Ikongrafische Abgrenzung der kultischen Prozessionen zu ähnlichen Bildszenen**

Kultische Prozessionen können auf antiken griechischen Bildzeugnissen ikonografisch anhand von verschiedenen Merkmale identifiziert werden: ein Altar, eine Säule, die den Eingang eines Tempels symbolisiert, Teilnehmer mit Opfergaben, bekränzte Köpfe und lange, festlich wirkende Gewänder und natürlich Opfertiere.<sup>133</sup> Diese ikonografischen Elemente dienen mir als Marker für kultische Prozessionen. Kultisch bedeutet in Abgrenzung zu weltlichen, privaten Prozessionen die Ausrichtung auf einen Götterkult. So sind sämtliche Götterverehrungen als kultisch zu betrachten, private Feiern wie Hochzeiten und Beerdigungen hingegen nicht. Es gibt aber Überschneidungen beider Bereiche. Wenn zum Beispiel das Hochzeitspaar in einer Prozession zum Altar des Hermes schreitet ist auch diese Prozession kultisch motiviert. Die genaue Unterscheidung in kultische und nicht kultische Prozessionen ist anhand des ikonografischen Materials sehr schwierig und ist in der Forschung noch immer Diskussionsthema.<sup>134</sup> Weitere Unterscheidungen beziehen sich auf die Abgrenzung zu den Opferszenen am Altar und den Festgesandtschaften, den *Theorien*.

---

<sup>130</sup> Vgl. LSJ: *pompé*, Lehnstaedt1970, 3–4 und Tsochos2002, 28.

<sup>131</sup> Vgl. Bömer1952, 1879 und Graf1996, 56.

<sup>132</sup> Kapitel 2.

<sup>133</sup> Vgl. mit der Definition in True – Daehner2004, 9.

<sup>134</sup> Tsochos unterscheidet beispielsweise in den Begriff *Prozession*, der kultisch konnotiert ist und den *Aufzug*, der ein Überbegriff über der Prozession ist, und sämtliche Merkmale einer Prozession trägt, nur ohne kultische Konnotationen (Vgl. Tsochos2002, 28). Erste systematische Klassifikationen und Einordnungen von griechischen Prozessionen finden sich bei Nilsson1916 und Bömer1952.

Einige der Opferszenen am Altar sind für diese Untersuchung relevant, wenn das Ende einer Prozession, die üblicherweise einer Opferung vorausging, ikonografisch noch nachweisbar ist. Beispielsweise durch die Reihung der Teilnehmer vor dem Altar. Opferszenen am Altar werden üblicherweise durch einen Altar, Kultteilnehmer, die nicht schreitend oder in einer Reihung gezeigt sind und durch typische Handlungen am Altar definiert, die nicht Merkmal einer Prozession sind (Reinigung der Hände, Libationen, Bratspieße, brennender Altar). Im Vergleich zu den Prozessionsszenen ist bei den Opferszenen eine stereotype Aufstellung der Teilnehmer seltener. Das liegt zum Einen daran, dass teilweise nur ein oder zwei Personen abgebildet sind und zum Anderen an der gegen Ende der klassischen Zeit, im sogenannten ‚Strengen Stil‘ (um 460 v. Chr.) aufkommenden neuen Malweise, welche die Teilnehmer im ganzen Bild, teilweise übereinander, anordnet.<sup>135</sup>

Insgesamt gibt es etliche verschiedene Motive, die im Zusammenhang mit kultischen Opferungen oder Prozessionen auf Vasen auftauchen. Festgesandtschaften, Komoi, Hochzeits- und Beerdigungsprozessionen, Schifffahrtsprozession und Götterprozessionen, Opferszenen, Libationen, Gott am Altar. Standardisierte Prozessions- und Opferszenen, d. h. ohne spezifizierende Kennzeichen, die auf einen bestimmten Kult hinweisen, sind dabei am häufigsten vorzufinden. Diese rituellen Szenen sind so allgemein gehalten, dass selten eine Gottheit oder ein Kult zugeordnet werden kann.<sup>136</sup> Häufig zeigen auch Szenen von Libationen, Komoi und Götterprozessionen eine Musikbegleitung.

Prozessionen und Opferungen gehören zum typischen Repertoire griechischer Vasenmalerei. Allerdings unterliegen sie zahlenmäßig anderen Bildthemen. Weitaus häufiger finden sich Grabszenen – wie etwa Frauen in Trauer oder bei verschiedenen Tätigkeiten – und gefallene Krieger; aus dem Bereich des Festes überwiegen Symposiums- und Komoszenen vor denen der Prozessionen und Opferungen.<sup>137</sup> Dies ist mitunter der einseitigen Fundsituation zuzurechnen, denn die meisten Gefäße stammen aus Gräbern, so dass ein funeraler Kontext angenommen werden kann.<sup>138</sup>

---

<sup>135</sup> Zur neuen Malweise im dreidimensionalen Raum siehe: Hölscher 2000: 311.

<sup>136</sup> Siehe auch Laxander2000: 21. Zschätzsch2000: 140; Brand2000: 100.

<sup>137</sup> Frauen (15.250), Krieger (3686), Komos- (2838) und Symposiumsszenen (2573). Diese Zahlen sind entnommen aus dem BOA, Stand 19.04.2014.

<sup>138</sup> Vereinfachend: Frauen als die Trauernden, Krieger als die Gefallenen.

## Aufbau und Organisation von Prozessionen

Prozessionen waren normalerweise keine spontanen Ereignisse einer Polis, sondern von einer kultischen oder politischen Elite zuvor geplante Unternehmungen.<sup>139</sup> Die Aufzüge verliefen entlang einer festgelegten Route von einem zentralen Ausgangspunkt zu einem Altar bzw. Heiligtum mit Altar. Dabei wurden die wichtigen Straßen und Heiligtümer von der Gemeinschaft passiert.<sup>140</sup> Die Aufzüge waren nicht nur vorher geplant, sondern mussten auch kultisch ‚rein‘ ausgeführt werden. Guettel-Cole beschreibt spezielle Reinigungsrituale, die die Straße, auf der die Prozession schreiten würde, betrafen.<sup>141</sup> Prozessionen erscheinen in einem rituellen Zusammenhang mit Festmahlen, Agonen und Tänzen, wie bspw. das Salbgefäß aus Bötien in drei Registern zeigt (**B 1, Abb. 2**). Auf der A-Seite ist die klassische Prozession zum Altar abgebildet, die B-Seite zeigt einen Tanz unbekleideter Männer, die angeführt werden von einem ebenfalls unbekleideten Auleten. Auf der dritten Seite (C) wird ein Symposium dargestellt, in welchem sich, unter Begleitung von Aulos-Musik, vier Männer auf Ruheliegen (*Klinen*) unterhalten und Wein trinken. Die Reihenfolge der drei Szenen lässt sich aus ihrer Anordnung erschließen. Die Opferprozession (A) wie auch der Tanz (B) bewegen sich beide nach rechts, wobei der Tanz sich der Prozession anschließt. Das Symposium (C) ist dagegen mittig organisiert. Gerahmt wird die Szene von zwei Dienern, die Wein nachschenken. Beide schauen zur Mitte, die markiert ist durch den Auleten. Aufschluss geben uns auch die Bemalungen der drei Beine des Gefäßes, auf denen Wettkampfszenen erkennbar sind. Die Reihenfolge verläuft von A nach C. Bedenkt man die Ausrichtung der Bewegungen auf dem Gefäß ist es sinnvoll, das jeweils rechte Bein der jeweiligen Szene zuzuordnen. Rechts neben der Prozessionsszene erkennt man zwei Männer mit erhobenen Armen und ein geflügeltes Wesen. Beides sind Bilder, die von der Bildthematik zu einer Opferprozession passen. Rechts neben dem Tanz sind zwei Bilder aus dem Wettkampf zu sehen: oben ein rennender Mann, darunter zwei Personen, die jemanden anzufeuern scheinen oder etwas werfen. Rechts neben dem Symposium sind zwei ringende Männer angebracht, darüber wieder ein geflügeltes Wesen, was wiederum thematisch an die Opferprozession, die daneben erscheint, anschließt. Die auf dem unteren Körper des Gefäßes abgebildeten paarweise angeordneten Sphingen und Löwen verweisen auf den kultischen Charakter der drei Szenen. Das Exaleiptron steht in der Tradition der Leserichtung altgriechischer Vasen: die meisten Darstellungen führen von links nach rechts, wobei rechts

---

<sup>139</sup> Die folgenden Ausführungen sind größtenteils Zusammenfassungen einzelner Artikel über den Aufbau von Prozessionen, hauptsächlich aus dem Artikel von True – Daehner2004, 1–20.

<sup>140</sup> Vgl. True – Daehner2004, 8.

<sup>141</sup> Vgl. Guettel-Cole2004, 49–50.

vom Umzug der Altäre steht.<sup>142</sup> Vasen, die gleich mehrere Etappen eines Opferrituals zeigen, sind selten.<sup>143</sup> Die Reihenfolge und Ausgestaltung der Opferprozessionen sind daher eher dem literarischen Korpus zu entnehmen, als den Abbildungen.

Während der Prozessionen scheint es auch Aufführungen gegeben zu haben, als schmückendes Beiwerk, zur Unterstreichung des Festes oder auch als Opfergaben im performativen Sinn. Bei Xenophon werden solche Aktivitäten beschrieben: die Hauptprozession der Stadt Dionysia stoppte an verschiedenen Altären, speziell an denen der zwölf Götter, um dort zu tanzen. Eventuell wurden auch satirische Gesänge aufgeführt.<sup>144</sup> Dies erinnert an die Panathenaien, den Feierlichkeiten zu Ehren der Athena, zu welchen ebenfalls auf dem Wege durch Athen hin zur Statue der Athena Promachos, den anderen olympischen Gottheiten mit Schauspiel und Tanz aufgewartet wurde.

Der Beginn von Prozessionen war durch eine Sammlungsphase der Teilnehmenden markiert. Dabei galt es Ruhe zu bewahren. Die korrekte Aufstellung der Teilnehmer wurde noch einmal überprüft, ebenso die Vollständigkeit der Opfergaben, vielleicht wurden auch einleitende Worte gesprochen.<sup>145</sup> Das Gebäude, das im 4. vorchristlichen Jahrhundert in Athen eigens für die Sammlungsphase errichtet wurde, war das Pompeion. Von hier aus starteten die großen Prozessionen wie die Panathenaia oder die Prozessionen nach Eleusis. Auch in anderen Poleis begannen die Prozessionen an einer zentralen Stelle innerhalb der Stadt: wofür sich meistens die Agora als Ort anbot. Dann setzte sich die Gruppe der Prozessierenden in Bewegung; teilweise gab es für die Einhaltung der Ordnung religiöse Autoritäten, sogenannte Ordner, die die Gruppe begleiteten und immer wieder korrigierten.<sup>146</sup> Wie Graf ausführte, konnten Prozessionen zentripetal sein, das heißt, sie hatten ihren Anfangs- und Endpunkt innerhalb einer Stadt, wie etwa bei den Panathenäen. Die Pythais hingegen, eine dreitägige Prozession von Athen nach Delphi, war zentrifugal: sie begann im Zentrum der Stadt, um zu einem außerhalb gelegenen Heiligtum zu führen.<sup>147</sup>

Häufig wird angenommen, dass Prozessionen zu einer Opferung hinführen, wie beispielsweise auch die Aufteilung nach True – Daehner in ein vierteiliges Ritual

---

<sup>142</sup> Vgl. Nordquist1992, 161, Fußnote 47.

<sup>143</sup> Bei Darstellungen von der Opferung selbst ist allerdings eine zeitliche Raffung von mehreren Szenen, die eigentlich nacheinander eintraten, erkennbar (Vgl. Nordquist1992, 161). Siehe auch Diskussion zum Realitätsgehalt in Kapitel 4.

<sup>144</sup> Xen. Hipp. 3,2 aus: Papadopoulou2004a, 376.

<sup>145</sup> Vgl. True – Daehner2004, 3.

<sup>146</sup> Vgl. True – Daehner2004, 2.

<sup>147</sup> Zu den Begriffen zentrifugal und zentripetal siehe Graf1996, 55–65, vgl. auch Kapitel 8.

suggestiert.<sup>148</sup> In verschiedenen antiken Texten zeigt sich jedoch, dass auch Prozessionen von dem Opferaltar zu dem Heiligtum, an dem die Überreste des Opfertieres installiert werden, durchaus gängig waren.<sup>149</sup> Von Pausanias ist eine Beschreibung einer solchen ‚hinwegführenden‘ Prozession erhalten:

“An der Ostseite des Berges ist ein Heiligtum des Apollon, welches Parrhasia heißt. Sie gaben ihm auch den Namen pythischer Apollon. Jedes Jahr hielten sie in Ehren des Gottes ein Fest und opferten auf der Agora einen Eber, und nach dem Opfer begleiten sie die Opfertiere in einer Prozession unter Begleitung von Aulosmusik zu dem Heiligtum des Apollon Parrhasius; schnitten die dünnen Knochen, welche sie verbrannten und verspeisten das Fleisch des Opfertieres vor Ort.“<sup>150</sup>

Eine Prozession zu dem Altar hin, in der der Eber geleitet gefunden hätte, wird nicht beschrieben, dafür aber das Geleit des getöteten Tieres zur Musik des Aulos. An dieser Stelle ist es vielleicht möglich, dass Pausanias hier ein Apollon-Fest des 2. Jahrhunderts n. Chr. wiedergibt, wie es tatsächlich stattgefunden hat. Die einzelnen Elemente des Opferrituals sind alle erkennbar, nur die Reihenfolge und damit die Gewichtung der Ritualakte sind verändert.

Die Dauer von Prozessionen konnte von einigen Stunden bis hin zu einigen Tagen variieren. Dies war hauptsächlich abhängig von dem zu erreichenden Ort, aber auch von den rituellen Aktivitäten, die während der Prozession vollzogen wurden. In Abhängigkeit von der Länge einer Prozession bezeichnet die Religionswissenschaftlerin Renate Schlesier Aufzüge, die Übernachtungen erforderlich machen, als Reisen, denen der prozessuale Charakter noch deutlich zu entnehmen ist.<sup>151</sup>

Angeführt wurden Prozessionen durch die höchsten Würdenträger, zuweilen auch von einzelnen Musikern oder Chören, oder, besonders bei Hochzeiten, von einem Jungen oder Mädchen. Es folgte die Gemeinschaft in einer vorher bestimmten Ordnung, die von

---

<sup>148</sup> Vgl. True – Daehner2004, 2.

<sup>149</sup> Vgl. dazu Graf1996, 57–58.

<sup>150</sup> Paus. VIII, 38, 8.

<sup>151</sup> Vgl. Schlesier2000, 152, Fußnote 71. Auch Pilgerfahrten werden von Schlesier als Reisen bezeichnet, der Unterschied zu Prozessionen liegt in der Gesinnung, der Ausführung und der Organisation.

Festordnern während des Umzuges überwacht wurde.<sup>152</sup> Die Aufstellung der Teilnehmer in der Prozession ist ein wesentliches Element für ihre Charakterisierung. Für Altertumsforscher und Soziologen sind Aufzeichnungen über die Aufstellung innerhalb von Prozessionen ein wichtiges Indiz für die Hierarchie innerhalb der Polis.<sup>153</sup> Es kann angenommen werden, dass der Status einer Person durch ihre Nähe zum kultischen Zentrum, also dem Altar oder Heiligtum, innerhalb der Prozession definiert wurde. Da die Hierarchien ständigen Veränderungen unterworfen waren, haben sich auch die Positionen der einzelnen Teilnehmer einer regelmäßig aufgeführten Prozession oft geändert. Gerade diese Flexibilität, die Abweichung von der Norm und die Möglichkeit, Rituale zu verändern, lassen Prozessionsaufstellungen und das Verhalten in ihnen zu einem wichtigen Indikator von gesellschaftlichen Veränderungen sein. Die Positionierung der Personengruppen innerhalb der Prozession deutet an, welche Werte für die Polis zu dem jeweiligen Zeitpunkt von Bedeutung waren.<sup>154</sup>

Ebenso wichtig für die Analyse der sozialen Struktur ist die Aufteilung und Interaktion von Zuschauern und Teilnehmern. Zumindest seit der klassischen Zeit scheinen sich Teilnehmer und Zuschauer voneinander zu unterscheiden. In archaischer Zeit ist noch davon auszugehen, dass die gesamte Gemeinschaft die Prozession beging. Die Zuschauer haben, je nach verfügbarem Platz, am Rande die Prozession verfolgt und kommentiert, oder an zentralen Orten das Eintreffen der Prozessionsgemeinschaft erwartet.<sup>155</sup>

## **Prozessionen und Gesandtschaften: Pompé und Theoria**

Eine in antiker Zeit als prozessionsartig zu bezeichnende rituelle Bewegung ist die Festgesandtschaft, die sogenannte Theoria.<sup>156</sup> Theorien sind nach Nilsson Wallfahrten zu

---

<sup>152</sup> Vgl. True – Daehner2004, 2

<sup>153</sup> Siehe bei Connor2000, 73; Graf1996, 58; Chaniotis1991, 128–129; Bremmer1996, 44–45; Auffahrt1999, 38; Laxander2000, 1; Gengnagel2008, 11.

<sup>154</sup> Vgl. True – Daehner2004, 3 und Graf1996, 47–48.

<sup>155</sup> Vgl. Laxander2000, 124 und True – Daehner2004, 2. Laxander bemerkt dazu richtig, dass schriftliche und architektonische Funde eine Menge Zuschauer annehmen lassen, doch auf Abbildungen diese nicht abgebildet sind (Laxander2000, 142).

<sup>156</sup> Zur Theoria und Pilgerreisen siehe Rutherford2013, 4–6 und Dillon1997. *Theoria* ist jedoch nicht die einzige Bezeichnung für Festgesandtschaften: Menschen, die aus kultischen Gründen zu heiligen Orten anreisen, wurden auch einfach als „die Kommenden“, oder „jene, die anreisen, sich auf den Weg machen“ etc. bezeichnet (Vgl. Dillon1997, Vorwort, XV).



einem Kultort hin und bedeuten zunächst nicht mehr als die Reise selbst.<sup>157</sup> Die Festgesandten (*theoroi*), waren mit verschiedenen Opfergaben unterwegs zu dem eigentlichen Opferfest in einer anderen Stadt.<sup>158</sup> Es gab zwei verschiedene Bezeichnungen für Festgesandte, die mit unterschiedlichen Funktionen betraut waren: die Gastgeber wurden als *theorodokoi* bezeichnet.<sup>159</sup> Diese luden die Festgesandten zu zentralen panhellenischen Festen in ihre Städte ein (z. B. nach Olympia, Delos). Als *theoroi* wurden jene Festgesandte bezeichnet, die der Einladung nachkamen und ihre Polis bei dem Festzug in Olympia, Delos oder Athen vertraten. Man kann davon ausgehen, dass es sich bei beiden Ämtern jeweils um dieselben Bürger handelte.<sup>160</sup> Ikonografisch sind Prozession und Festgesandtschaft nahezu identisch: festlich gekleidete Personen, Opfertiere, Kränze im Haar und Opfergaben sind abgebildet.<sup>161</sup> Musiker und Chöre wurden ebenfalls in Festgesandtschaften mitgeführt.<sup>162</sup> Die Festgesandten hatten die Aufgabe mit den Opfergaben zu dem heiligen Bezirk zu reisen, an der eigentlichen Opferprozession teilzunehmen und an den musischen und sportlichen Wettkämpfen teilzunehmen. Ikonografisch unterscheidet sich die Abbildung einer *Theoria* von einer *pompé* durch das Fehlen eines Altars oder Heiligtums. Da ein Großteil der griechischen Abbildungen mit prozessionsartigen Reihungen auch ohne Altar in der Forschung als solche interpretiert werden, stellt sich die Frage, ob es sich hierbei nicht um Festgesandtschaften handelt, welche von ihrer Motivation und von der kultischen Relevanz deutlich von einer Prozession zu unterscheiden sind.<sup>163</sup> Denn während die *Theoria* nicht zu dem Ritualkomplex der Opferung gehört, sondern nur zu diesem Fest hinführt, ist die Prozession ein Teil davon mit einer klaren Struktur und Regelung.

*Theoria* leitet sich vom Schauen ab, *pompé* vom Geleit.<sup>164</sup> Die Wortherkunft klärt auch schon den zentralen Unterschied der beiden Bewegungen: während *pompé* der Festzug an sich ist,

---

<sup>157</sup> Nilsson 1916, 310.

<sup>158</sup> Zu den *theoroi* siehe LSJ: θεωρός.

<sup>159</sup> LSJ: θεωροδόκος.

<sup>160</sup> Vgl. Vortrag von Hans-Joachim Gehrke im TOPOI Forum V „Griechische Festgesandte“ am 8.05.2012 in Berlin Dahlem, TOPOI Haus.

<sup>161</sup> Diese reisenden Gesandtschaften trugen oft Kränze, um sich als heilige Reisende auszuweisen, die im Rahmen eines Waffenstillstandes nicht angegriffen oder aufgehalten werden durften (Vgl. Dillon 1997, 1–6).

<sup>162</sup> Vgl. Tsochos 2002, 32, Fußnote 57.

<sup>163</sup> Siehe insbesondere der ausführliche Katalog von Tsochos, der über hundert ‚Prozessionsbilder‘ aufgelistet hat (Tsochos 2002, Katalogteil).

<sup>164</sup> Das bestimmende griechische Verb ist *theoreo* (θεωρεω) und meint, ein Zuschauer zu sein, beschauen, zuschauen, betrachten und wahrnehmen. In zweiter Instanz ist *theoreo* mit Festen verbunden: Zuschauer bei Festen und öffentlichen Spielen sein, ihnen beiwohnen (Vgl. LSJ: θεωρεω und θεωρία), zur Herkunft des Wortes *theoria* siehe auch Rutherford 2013, 4–6.

dessen Kern das Geleit eines Opfertieres ist, so ist die Theoria eine Festgesandtschaft anderer Städte. Die gesamte Polis konnte auf diese Weise, quasi *pars pro toto*, an der Prozession teilnehmen und ein Opfer darbringen.<sup>165</sup> Die Unterscheidung von Festgesandtschaften und Prozessionen ist wichtig, um die Motivation für ihre Abbildung auf Gefäßen nachzuvollziehen: während Prozessions-Vasen nachweislich Opfergaben an die jeweilige Gottheit darstellten, so richteten sich die *theoriai* eher an die politischen Verbindungen der Polis, die sich via Kult definierten. Barbara Kowalzig sieht eine große Bedeutung in den antiken *theoriai* bezüglich einer kultischen Landkarte. Sie nennt es „*mapping out the religious space*“,<sup>166</sup> wenn die Polis ihre Festgesandtschaften zu den panhellenischen Opferstätten schickten. Auch Renate Schlesier betont die typisch griechische Eigenart der langen Reisen zu Kultorten und sieht diese sogar als Notwendigkeit an, um den differenzierten kultischen Anforderungen der Antike gerecht zu werden:

„Die Kultpraxis verknüpfte einzelne Punkte der städtischen Topographie zu einem in immer wieder neuen Varianten arrangierten Gewebe, verband auf eine solche Weise auch die Stadt mit der sie umgebenden Landschaft, verschiedene Städte oder verschiedene Landschaften miteinander, über geringere und größere Entfernungen, oft gar über das Meer hinweg. Um politisch-kulturell rechtens zu funktionieren musste der Grieche reisen. Kurz: die antike griechische Religion war eine Reisereligion.“<sup>167</sup>

Eine zentrale Rolle nahmen dabei die Chöre ein, ohne die eine Theoria unvollständig gewesen wäre.<sup>168</sup> Für die Apollon- und Artemis-Verehrung war es notwendig, zu den heiligen Stätten auf der Insel Delos zurückzukehren: „The songs travelling between locality and centre were mapping out the religious space shared between places participating in the worship of the twin gods“.<sup>169</sup> Diese regelmäßige Ehrerbietung durch lange Reisen zur Geburtsinsel der Zwillingsgottheiten ist essentiell, um den Kult auszuüben und die Bande zwischen der jeweiligen Polis und dem Heiligtum aufrechtzuerhalten. Die Lieder sind der musische Ersatz für die menschliche Präsenz der gesamten Polis. Gefäße und Statuen wurden in den Schatzhäusern niedergelegt, zur Freude der Götter. Begleitet wurden diese Gaben durch chorischen Gesang, der die wohlige Wärme der Herkunft der Bürger in sich trug. Dabei haben diese Lieder eben nicht die Insel Delos zum Inhalt, wie zu vermuten wäre,

---

<sup>165</sup> Vgl. Dillon1997, 20–21.

<sup>166</sup> Kowalzig2007, 69.

<sup>167</sup> Schlesier2000, 130.

<sup>168</sup> Vgl. Kowalzig2007, 69.

<sup>169</sup> Kowalzig2007, 69.

sondern jene Orte, von denen die Festgesandten angereist waren.<sup>170</sup> Hier zeigt sich ganz deutlich, wie die Heimat transportierbar war, wie ein eigentlich fest verankerter Ort beweglich erschien, indem er zum Inhalt von Gesang wurde. Der Gesang – der unverwechselbare musische Ausdruck der Polis – ist ein zentrales Element, um *portable Räume* entstehen zu lassen, wie ich später noch ausführlicher behandelt werde.<sup>171</sup>

Wie lässt sich nun eine Theoria von einer Prozession auf dem antiken Bildmaterial unterscheiden? Da, wie schon oben beschrieben, der ikonografische Informationswert nahezu deckungsgleich ist, könnte die Fragestellung nach dem Desiderat einer Darstellung von Theorien auf Gefäßen erweitert werden. Diese Frage beantwortet sich aus dem Nutzen der Theoria selbst: sie war an sich schon ein Zeichen, das die Polis als Essenz darstellt. Die wichtigsten Würdenträger, die heimischen Gesänge – hier werden Werte, Normen und Struktur der Polis übertragen. Eine Teilhabe der gesamten Bürgerschaft an zentralen Opferfesten war nicht denkbar; eine Theoria ließ sie dennoch teilhaben. Abbildungen von Theorien sind daher als Weihgeschenke denkbar, aber auch als Souvenirs für die Heimatpolis, um zu zeigen, dass man Teil hatte an den zentralen Festen Griechenlands. Eine Unterscheidung beider Umzüge ist auf Abbildungen ohne Altar oder Tempel kann daher nicht sicher postuliert werden. Prinzipiell müssen alle antiken griechischen Abbildungen ohne klare architektonische Kennzeichen eines Altars oder Heiligtums gleichermaßen als *pompé* oder Theoria gedacht werden.

Die Auflistung der verschiedenen Formen von kultischen und profanen Umzügen macht deutlich, wie sehr bei einer Vaseninterpretation auf die richtige Zuordnung zu achten ist. Dies gilt insbesondere für die eher allgemein gehaltenen und nicht weiter gekennzeichneten Prozessionszüge für Gottheiten, die eine Theoria oder eine *pompé* sein können. Eine statistische Auswertung des Materials ist also nur in einem kleinen Rahmen möglich. Die einzelnen, sehr unterschiedlichen Formen von Umzügen zeigen ihrerseits schon die verschiedene Mitwirkung, Funktion und Bedeutung der dabei aufgeführten Musik an, wie weiter unten gezeigt wird. Um jedoch die Wirkung von Musik interpretieren und verstehen zu können, muss zunächst der Ort des Geschehens auf seine Funktion innerhalb der griechischen Gesellschaft ergründet werden: die Wirkung der Prozessionen selbst. Gerade in der Multidimensionalität ihrer Wirkung, aber auch ihrer Funktion müssen antike Prozessionen hinsichtlich diverser Paradigma untersucht werden: d. h. hinsichtlich der einzelnen Teilnehmer und Zuhörer, der Menge der Prozessierenden, der Ausübenden, der Herrscher und nicht zuletzt der anderen Städte, die der Prozession teilhaftig werden.

---

<sup>170</sup> Vgl. Kowalzig2007, 69.

<sup>171</sup> Siehe Kapitel 9.

## Psychologische, soziale, politische, territoriale und kultische Aspekte von Prozessionen

Zu dem Phänomen ‚Prozession‘ allgemein gibt es eine lange Forschungstradition, sie werden als Rituale, als Feste, als soziale und politische Handlungen reflektiert.<sup>172</sup> Alle Versuche, Prozessionen einheitlich als ein weltweites, zeitübergreifendes Phänomen menschlichen Zusammenschlusses zu deuten sind bisher daran gescheitert, eine grundlegende Definition zu finden, welche die zu simple Basis des ‚geordneten Schreitens von A nach B‘ übersteigt. Nachfolgend soll versucht werden, eine erste Übersicht über die diversen Wirkungen von Prozessionen zu erstellen, um dem Phänomen in seiner Komplexität gerecht zu werden. Mit Wirkung bezeichne ich die nicht-intentionale Wirkung. Als Gegenteil bezeichne ich nachfolgend die intentionale Wirkung als ‚Funktion‘.

Diese Wirkweisen sind nachfolgend unterteilt in psychologische, soziale, politische, territoriale und kultische Aspekte. Zunächst wird gezeigt, wie sich Prozessionen auf das Individuum und auf die Gemeinschaft ausgewirkt haben könnte. Die nächsthöhere Interaktionsebene ist jene der Herrschenden mit der Bevölkerung (innenpolitisch), sowie die Interaktion mehrerer Gemeinschaften (außenpolitisch), d. h. der politische Prozess. Am Ende meiner Betrachtung steht die Funktionsebene der Prozessionen: die religiöse/ kultische Ebene, die zeigen soll, wie sich Prozessionen auf die Kommunikation von Menschen und Göttern ausgewirkt haben könnten. Dabei wird von einer beabsichtigten Wirkung (also Funktion) auf die Götter ausgegangen, für welche die Menschen das Ritual eigens zelebrierten.

Wirkebene	Empfänger	Mögliche Wirkung	Beschriebene Wirkung
Psychologisch	Individuum	Emotionale Gleichgesinnung Identifikation mit der Gruppe Stärkung des Selbstbewusstseins	Feierliche Atmosphäre, Stimmung
Sozial	Gruppe	Erschaffung eines Gemeinschaftskörpers  sinnliche Erfahrbarkeit der symbolischen, religiösen und politischen Banden  Gruppenidentität kulturelles Gedächtnis	Heiratsmarkt Pomp Darbietung von Schönheit und Arete  Spektakel Auszeit vom Arbeiten Verköstigung mit Fleisch

<sup>172</sup> Nilsson1916; Bömer1952; Gugel1972; Lehnstaedt1970; Burkert1977; de Polignac1984; Connor2000; Graf1996; Tsochos2002; Rutherford2004; Gengnagel2008.

		Aktualisierung von Werten und Normen  Heiratsmarkt ,Ort des Anderen' Selbstpräsentation und Feedback Informations-Verteiler	
Innenpolitik	Mehrere Gruppen	Manipulation der Massen Sichtbarmachung der sozialen Hierarchie Sichtbarmachung von Macht und Stärke der Herrschenden Besänftigung des Volkes Einführung neuer Rituale	Manipulation der Massen Darstellung von Macht und Stärke der Herrschenden
Außenpolitik (territorial)	Andere Gruppe	Markierung des Territoriums Präsentation von Macht Kollektivität mit anderen Poleis (Panhellas) Kultischer und politischer Austausch	Das Beeindrucken der Zuschauer
Kultisch	Individuum	Religiöser Tauschhandel Besänftigung der Götter Dank an die Götter	Besänftigung und Dank der Götter

## Psychologische Aspekte von Prozessionen

Ganz grundlegend könnte man sagen, dass kultische Prozessionen, als Teil des Opferfestes, aus einem religiösen Bedürfnis der Menschen heraus entstanden sind, die Götter zu ehren und mit ihnen in Kontakt zu treten. Durch diese Ehrerbietung und die mit dem Geschehen verbundenen Handlungen des Rituals konnte eine Befreiung von angestauter Angst vor dem Unbill der Göttergewalt und von Verantwortung erreicht werden.<sup>173</sup> Tatsächlich spricht Platon von der entspannenden Funktion der kultischen Feste in seinen *Gesetzen*:

„Aber da haben nun die Götter Erbarmen mit dem Menschengeschlecht, das nur zum Elend geschaffen ist, und haben uns Zeiten eingesetzt, daran wir ausruhen sollen von unseren Mühsalen. Dies ist der Kreis der religiösen Feste“.<sup>174</sup>

<sup>173</sup> Rituale können angstreduzierend wirken, indem sie innerhalb eines sozial anerkannten, abgesteckten Kontextes passieren und das Individuum durch die Ritualvorgaben von seiner Entscheidungsmacht entbinden (siehe dazu Brosius – Michaels2013, 14–15 und Michaels2013, 40).

<sup>174</sup> Plat. Nom. II 653 A (übersetzt von Schleiermacher und Neugebauer 1999).

Die rituelle Handlung, wovon die Prozession nur ein Teil ist, wirkt durch ihre Ventilwirkung entspannend und erleichternd. Vor allem die genaue Einhaltung der Vorschriften und alten Regeln garantiert in vielen Glaubensrichtungen eine gelungene Kooperation mit den Göttern. Funktionieren Rituale nicht, wird oftmals eine falsche oder nicht fachgerechte Ausführung zur Verantwortung gezogen. Je wichtiger ein Gott, desto langwieriger und komplizierter sind die Rituale für ihn; umgekehrt erweisen sich die Mühen, die die Menschen für die Götter auf sich nehmen als lohnend, da ihnen im Gegenzug die göttliche Gunst erwiesen wird. Wie Klaus Köpping für die Wirkung von Ritualen zusammenfasst, ist „die exakt tradierte Ausführung“<sup>175</sup> wichtig für ein gelungenes Resultat.

Prinzipiell ist auch eine kathartische Reaktion denkbar: wie auch eine Pilgerreise kann ein langandauerndes gleichförmiges Gehen in der Gruppe ein individuelles Katharsis-Erlebnis hervorrufen. Dies setzt allerdings ein In-sich-gehen des Einzelnen voraus. Wahrscheinlicher für die antike griechische Bevölkerung ist es aber, dass vor allem das soziale Event im Zentrum stand. Von einem gesitteten, stillen und kultisch ergebenen Verhalten der Teilnehmer kann nicht ausgegangen werden. Dies wird auf den Abbildungen deutlich, die des Öfteren Unterhaltungen der Teilnehmer abbilden, worauf im Kapitel 6 mehr eingegangen wird. Aber auch die Texte beschreiben den festlichen und stimmungsvollen Charakter von Prozessionen, der nichts gemein hat mit andachtsvoller Untergebenheit. Wenngleich ein kathartisches Erlebnis für die meisten antiken griechischen Prozessionen ausgeschlossen werden kann, so ist doch mindestens eine gewisse emotionale Gleichgesinnung der Teilnehmer anzunehmen, die durch das gemeinsame Gehen und Singen unter Begleitung von Instrumentalmusik, sowie durch das Erleben desselben Ereignisses ermöglicht wird.

## **Sozial-psychologische Aspekte von Prozessionen**

Dadurch konnte ein gemeinschaftlicher Aufzug als gemeinschaftsbindend und -verstärkend empfunden werden. In diesem Sinne kann eine Prozession im antiken Griechenland als eine festliche Veranstaltung verstanden werden. Feste haben die zentrale Eigenschaft die einzelnen Mitglieder einer Gemeinschaft zu versammeln und als Gemeinschaftskörper zusammenzubringen. Vor allem für künstliche soziale Vereinigungen, wie der Polis, sind Feste daher von enormer Wichtigkeit, da sie die sinnliche Komponente zu dem ansonsten immateriellen, ideellen Charakter der Polis hinzusteuern.<sup>176</sup> Durch das zusammen zelebrierte

---

<sup>175</sup> Köpping2008, 22.

<sup>176</sup> Zur sinnlichen Komponente der Feste durch Chorgesang siehe Kapitel 2 und Kowalzig2007.

Fest werden nicht nur neue gemeinsame Erlebnisse geschaffen, an die sich kollektiv erinnert werden kann. Auch braucht der Mensch, wie Jan Assmann schreibt, „[...] das kulturelle Gedächtnis, um eine kollektive Identität ausbilden und über die Generationenfolge hinweg identisch reproduzieren zu können“.<sup>177</sup> Das Fest bringt die zerstreut lebende griechische Bevölkerung wieder physisch zusammen und symbolische, religiöse und politische Banden werden sinnlich erfahrbar. Poleis, oder genossenschaftliche Banden, wie Auffahrt sie nennt, bedürfen „[...] einer regelmäßigen Vergewisserung in Festen, [um] die Grenzen, die Regeln, die Verknüpfungen zu den anderen Gruppen oder den benachbarten Poleis festzustellen, zu erinnern und aufzuführen“.<sup>178</sup> Das regelmäßige Zusammenkommen und Feiern in der Gemeinschaft ist notwendig und Voraussetzung für einen wirklich empfundenen Gruppenzusammenhalt und für eine gelungene Identifikation mit der Gruppe.<sup>179</sup> Der Ritualwissenschaftler Angelos Chaniotis definiert drei Ebenen, auf denen Rituale sozial wirken.<sup>180</sup> Diese Auflistung kann für Prozessionen, die als solche rituelle Handlungen sind, übernommen werden. Rituale und Prozessionen:

1. pflegen das rituelle Erbe der Vorfahren und verbinden so sinnhaft die Vergangenheit mit der Gegenwart;
2. tragen in ihrer Unterschiedlichkeit dazu bei, eine Gemeinschaft zu definieren und sie von anderen Gemeinschaften zu unterscheiden (=Identifikation);
3. stellen die kulturellen und gesellschaftlichen Werte und Normen heraus, indem sie diese performativ vermitteln.

Die Erneuerung der im Kollektiv erfahrenen Gemeinschaft kann auf verschiedenen Ebenen erfolgen. Der erste oben genannte Aspekt ist das sinnliche Erfahren der anderen Mitglieder. Durch das parallele Abhalten von Märkten während der Feste ist aber auch ein merkantiler Faktor zu berücksichtigen, denn durch den Warentausch wird eine sinnliche Erfahrbarkeit des Austausches auch über den Moment des Zusammentreffens hinaus ermöglicht. Die ausgetauschten Güter konnten mit nach Hause genommen und dort verzehrt (bei Essensgaben wie Fleisch), aufgestellt oder verwendet werden (bei Vasen oder Kleidung). Auf symbolischer, mentaler Ebene werden Informationen ausgetauscht, welche das politische und soziale Leben betreffen.

---

<sup>177</sup> Assmann1999, 22.

<sup>178</sup> Auffahrt1999, 38.

<sup>179</sup> Kavoulaki1999, 304.

<sup>180</sup> Chaniotis2004, 301–302.

Besonders hervorzuheben aber ist der Heiratsmarkt. Denn wo Menschen aufeinander treffen, können neue Verbindungen von Männern und Frauen geschaffen werden, die durch Heirat und Familiengründung das effektivste Band einer Gemeinschaft bedeuten.<sup>181</sup> Assmann bringt es auf den Punkt: „Die ursprünglichsten und wirksamsten Medien sozialer Vernetzung sind Wirtschaft und Verwandtschaft. Waren- und Frauentausch gewährleisten den Zusammenhalt der Gruppe und sind daher die ursprünglichsten Anlässe für Stammesfeste“.<sup>182</sup> Dies illustriert auch der Roman *Ephesiaka* des Xenophon von Ephesos.<sup>183</sup> Der Heiratsmarkt ist hier eine Prozession für Artemis. Die Mädchen waren besonders geschmückt, da es der Brauch war, auf dem Prozessions-Marsch zum Tempel, der eine Meile entfernt lag, einen Bräutigam zu finden. Assmann vermutet, dass „mit fortschreitender Verschriftlichung des kulturellen Gedächtnisses eine Bedeutungsminde rung des Festes einhergeht“.<sup>184</sup> Gleich, ob nun für amouröse, merkantile oder mnemotechnische Belange bieten die Prozessionen und die sich ihnen anschließenden Feierlichkeiten einen geeigneten Rahmen für die Begegnung zwischen den Menschen. Feste, die durch Rituale definiert sind, entlang welcher sie stattfinden, dienen dadurch auch der Vereinfachung der Kommunikation: Durch festgelegte Vorschriften nehmen sie Handlungsentscheidungen ab und ermöglichen eine unkomplizierte und sichere Kommunikation.<sup>185</sup> Innerhalb des Ritualkomplexes bieten die Prozessionen den größtmöglichen Pomp: es geht darum, sich von der schönsten Seite zu zeigen, die Jungfrauen und stattlichen jungen Männer sollten voran schreiten, im besten Sonntagsgewand. Dadurch sind Feste eine Insel des Besonderen im Alltag. Athena Kavoulaki beschreibt dies auf der sichtbaren Ebene als eine große Attraktivität, die Prozessionen ausstrahlen, da sie ein Spektakel sind. Gut gekleidete und geschmückte Menschen waren zu sehen und am Ende wurde gemeinsam gespeist.<sup>186</sup> Doch man kann noch einen Schritt weiter gehen und mit der Philosophin Maria A. C. Otto das Fest als eine Notwendigkeit bezeichnen, ohne welches sich der Alltag in seiner Monotonie nicht meistern ließe.<sup>187</sup> Nur durch die Möglichkeit zur Andersartigkeit, zum Erleben einer Gegenwelt, können vitale Energien in einer Gruppe immer wieder erneuert und ausgetauscht werden. Auch wird das Fest, als ‚Ort des Anderen‘, um erneut mit Assmann zu argumentieren,

---

<sup>181</sup> Die griechische Gemeinschaft erfährt über die symbolische Verknüpfung hinaus eine ‚biologische‘, eine aus Fleisch und Blut.

<sup>182</sup> Assmann1991, 23.

<sup>183</sup> Xen. Eph. 1, 2, 2–5.

<sup>184</sup> Vgl. Assmann1991, 27.

<sup>185</sup> Vgl. Köpping – Rao2008, 22.

<sup>186</sup> Kavoulaki1999, 300.

<sup>187</sup> Vgl. M.A.C. Otto2000, 9–11. Der Philosoph Odo Marquardt prägte den Satz, das Fest wäre das „Moratorium des Alltags“ (Marquardt1988, 413–420).



benötigt, um dem Überschüssigen an Informationen, die eine Kultur ständig produziert, eine Plattform zu bieten wo dieses abreagiert werden kann, ohne der Gemeinschaft zu schaden.<sup>188</sup>

Der nächste Punkt der sozialen Funktion von Prozessionen betrifft das Repräsentationsbedürfnis von Gemeinschaften. Die Stadt, die Teilnehmer und die Veranstalter können durch Prunk und besondere Präzision in der Ausführung Anerkennung von außen erhalten, gewissermaßen ein soziales Feedback hinsichtlich ihrer aktuellen politischen Macht. Nach innen hin zeigt sich in einer Prozession durch ihre Ordnung in Ablauf und Aufstellung das aktuelle Gesellschaftsideal. Aber auch die Hierarchie der einzelnen Teilnehmer untereinander kann so verdeutlicht werden. Auf der kommunikativen Ebene letztendlich, diente eine Prozession, ähnlich dem Theater, als Verteiler von Information, als eine Handlung, in welcher wichtige gesellschaftliche Themen dargestellt werden konnten.<sup>189</sup>

### **Innenpolitische Aspekte von Prozessionen**

Die nächsthöhere Wirkungsebene betrifft die Interaktion der Polis, welche regelmäßig und nachhaltig von Prozessionen geprägt wurden.<sup>190</sup> Doch auch innerpolitisch sind Prozessionen von nicht zu unterschätzender Brisanz: Durch ihren öffentlichen und performativen Charakter bieten sich festliche Umzüge als manipulatives Mittel zur Macht an. Besonders die bekannten Prozessionen der klassischen und hellenistischen Zeit (Panathenaia, Städtische Dionysien) lassen den kultischen Zweck bald in den Hintergrund treten. Wie Bömer schreibt, verschafft ein besonders imposantes Auftreten in öffentlichen Festen einer Polis ein propagandistisches Mittel zur Demonstration der Besonderheit ihrer religiösen Übungen in der Öffentlichkeit; zum Einen vor sich selbst, zum Anderen vor konkurrierenden Gemeinschaften.<sup>191</sup> Die soziale Hierarchie wird durch das Arrangement der Prozession gezeigt. Es ist davon auszugehen, dass nur diejenigen, die sich durch Reichtum, Schönheit und Jugend oder besondere Taten hervortun, vorne schreiten und die heiligen Geräte tragen. Daher wird in den Altertumswissenschaften gemeinhin davon ausgegangen, dass derjenige, der in den begehrten Positionen teilnehmen darf, auch einen entsprechenden

---

<sup>188</sup> Vgl. Assmann1991, 15.

<sup>189</sup> Vgl. Kavoulaki1999, 295.

<sup>190</sup> Siehe Kapitel 3.

<sup>191</sup> Bömer1952, 1897.

Platz in der Gemeinschaft hat.<sup>192</sup> Für Walter Burkert ist eine Prozession ganz schlicht die Grundform der Gruppenbildung, bei der die Zurschaustellung und Interaktion der Beteiligten mit den Zuschauern genauso wichtig ist, wie das Ziel selbst.<sup>193</sup>

Durch diese flexible Ausrichtung von Prozessionen sind sie auch ein Ort, an dem sich gesellschaftliche aber auch politische Umwälzungen zeigen können.<sup>194</sup> W. R. Connor schildert Situationen aus dem antiken Athen, um zu verdeutlichen, wie sich Politiker Prozessionen bewusst sich zu eigen machten, um rituelles Erbe zu aktivieren und den Menschen ein Gefühl von guten alten Zeiten und von Beständigkeit zu geben: Als Peisistratos die Macht über Athen wollte, ließ er eine besonders große und stattliche Frau als Athena verkleidet in einer prächtigen Prozession in Athen ankommen. Die Bürger Athens waren scheinbar davon überzeugt, die leibhaftige Göttin vor sich zu haben. Der blinde Glaube an solche Epiphanien zeigt, wie sehr der Glaube an die Götter noch Macht über die Griechen hatte. Ob diese Episode allerdings tatsächlich so stattgefunden hatte, ist sogar für einen Zeitgenossen, Herodot, nicht mehr sicher: er hat seine Zweifel, ob sich das Volk so einfach hat blenden lassen können. W.R. Connor zeigt in seiner Diskussion über die Manipulation durch kultische Bräuche, dass weitaus mehr Subtext dem Geschehen zu entnehmen ist, als auf den ersten Blick erkennbar ist.<sup>195</sup>

## **Territoriale Aspekte von Prozessionen**

Außenpolitisch betrachtet kann der territoriale Charakter von Prozessionen betont werden. Der französische Soziologe François de Polignac betrachtet die Prozessionen erstmalig hinsichtlich ihrer räumlichen Ausdehnung.<sup>196</sup> Er stellte fest, dass Prozessionen, die zu außerstädtischen Heiligtümern führten, einen territorialen Anspruch der Polis anzeigen. In ihrer ursprünglichen Funktion, führt de Polignac an, markierten die außerhalb von Städten errichteten Heiligtümer in der geometrischen Zeit die Grenzmarke zwischen irdischer und göttlicher Welt und waren gleichsam durch die dort stattfindende Kulthandlung der Ort der

---

<sup>192</sup> Graf1996, 57; Kavoulaki1999, 297.

<sup>193</sup> Burkert1977, 164.

<sup>194</sup> Vgl. Kavoulaki1999, 298.

<sup>195</sup> Aktuelle Diskussion über diese historische oder fantastische Beschreibung, siehe: W.R. Connor2000, 59–63.

<sup>196</sup> De Polignac1995, 32–34.

Zusammenkunft beider Welten.<sup>197</sup> Erst ab dem 8. vorchristlichen Jahrhundert – als Raum und Rohstoffe für die einzelnen Poleis knapp wurden – sind extraurbane Heiligtümer auch als Grenzziehung zwischen zwei Territorien von verschiedenen Poleis genutzt worden.<sup>198</sup> Die zwischen Stadt und Heiligtum verlaufenden, regelmäßig stattfindenden Prozessionen, verbanden diese architektonische Grenze immer wieder neu mit der Stadt. Ohne die regelmäßige Nutzung der Heiligtümer, so schlussfolgert de Polignac, und die Ausführung der verbindenden Prozessionen könnte ein extraurbanes Heiligtum nicht als politischer Grenzmarker fungieren.<sup>199</sup>

Der Althistoriker Fritz Graf geht in seiner Definition von Prozessionen einen Schritt weiter. Er unterteilt diese in *zentrifugale* und *zentripetale* Prozessionen und sieht den Hauptunterschied in der Route, welche die Prozessionen nahmen.<sup>200</sup> Führt sie von der Stadt zu einem außerhalb gelegenen Heiligtum, dann sind sie zentrifugal. Analog dazu sind die zentripetalen Prozessionen solche, die innerhalb der Stadtmauern zu zivilen und religiösen Zentren schreiten. Wie auch de Polignac wertet Graf die nach auswärts gerichteten Festzüge als politisch-territorial. Neben den unterschiedlichen Funktionen, die Prozessionen innerhalb der Polis gehabt haben konnten, benennt Graf das *Ritual der Raumdurchquerung*, das sich durch drei Merkmale definiert: der Raum wird durchquert, die Menschen überqueren ihn und das Ziel wird anvisiert.<sup>201</sup> Beide Forscher beschreiben zwei verschiedene Räume, die durch Prozessionen definiert, getrennt oder vereinigt werden. Der irdische/bzw. göttliche Raum und der politische Raum.

Führen Prozessionen durch Räume, die normalerweise nicht von dieser Gesellschaft durch Nutzung und Bebauung für sich beansprucht werden, so muss die Beanspruchung durch regelmäßige feierliche oder andere Begehungen dieses ungenutzten Raumes erneuert und verdeutlicht werden. Prozessionen vollziehen sich durch einen Raum. Dadurch wird dieser Raum von der Prozession markiert, beeinflusst, für sich reklamiert, verändert, beschrieben oder neu gegründet.<sup>202</sup> Ein und derselbe physische Raum kann von mehreren Parteien auf diese Art für sich beansprucht werden. Diese Mehrfachnutzung kann sowohl friedfertig als

---

<sup>197</sup> De Polignac1995, 32–33.

<sup>198</sup> De Polignac1995, 34–36, siehe auch: Guettel-Cole2004, 18.

<sup>199</sup> Ebenda.

<sup>200</sup> Graf1996, 55–58.

<sup>201</sup> Graf1996, 56.

<sup>202</sup> Vgl. dazu Gengnagel: „Durch den Vollzug im Raum werden bei Prozessionen Grenzen bestätigt, reklamiert oder überschritten. Der von dem Ereignis berührte Raum ist gewöhnlich aufgeladen mit baulichen u. a. Markierungen dauerhafter oder ephemerer, konkreter oder imaginierter Beschaffenheit“ (2008, 5).

auch feindlich gewertet werden. Regelmäßig ausgeübte Prozessionen zu den Randgebieten eines von einer Gesellschaft beanspruchten Territoriums können politische oder materielle Grenzen (Mauern, Flüsse, Berge) ersetzen. Prozessionen können als politische Handlungen betrachtet werden, als sie die Grenzen des Territoriums direkt betreffen.

Die panhellenischen Feste mit ihren Prozessionen hatten hingegen *verbindende* und nicht trennende politische Auswirkungen auf den gesamten griechischen Raum. Dabei sind vor allem die Theorien von Bedeutung: die festausführende Stadt, bspw. Olympia, sandte im Vorfeld Theoren (Gesandte) in alle Gebiete Griechenlands, um zu dem Fest einzuladen. Durch die ständige wechselseitige Einladepolitik der Griechen entstand so ein dichtes Netzwerk kultischen wie politischen Austausches.<sup>203</sup> Die Vernetzung der an sich unzusammenhängenden Poleis durch die Ausübung einer gemeinsam geteilten Religion kann als der Kern der griechischen Kultpraxis benannt werden.<sup>204</sup> Nur durch eine erhöhte Reisetätigkeit konnte das Verbundnetz der Poleis aufrechterhalten werden, was sich metaphorisch wie folgt darstellt:

1. Wie zur Versorgung eines riesigen Körpers wurden nicht nur Blut- und Nervenbahnen erschaffen (Handelsrouten und Straßen), sondern auch physisch genutzt. Sie mussten mit dem ‚Blut‘ der Wanderer gefüllt werden, damit die Körperteile nicht abstarben. Die große politische Kraft der griechischen Welt bestand eben genau aus dieser Kraft des Zusammenhaltens gegen Feinde von außen (vor allem aus dem Osten).
2. Eines der wirksamsten Mittel, um einen Gemeinschaftskörper zu konstruieren und am Leben zu erhalten, ist eine mentale Gleichschwingung, die durch Religion am stärksten kreiert und erhalten werden konnte und kann. Üblicherweise verbinden sich Gemeinschaften oder Stämme durch Handel und Heirat miteinander – je größer und räumlich unübersichtlicher das Gebiet jedoch wird, desto abstraktere Mittel der Verbindung werden notwendig.<sup>205</sup> Eine Heirat ist konkret, Mythen sind abstrakt. Die vielen Geschichten über Götter, Halbgötter und Heroen, die als Stadtbegründer gesehen werden, zeigen an, wie die Griechen sich durch den Mythos die Möglichkeit erschaffen hatten, sich auch ohne konkrete wirtschaftliche oder soziale Verbindungen miteinander verwandt zu fühlen.
3. Möglich wurde diese abstrakte Verbindung durch die Meister der Mnemotechnik, die Aoiden und Rhapsoden (Vgl. Kapitel 2), welche in einer gemeinsamen Sprache Poleis-

---

<sup>203</sup> Zur besonderen Funktion der *theoriai* im gesamtgriechischen Kontext siehe Kapitel 3 und Gehrke, 8.05.2012.

<sup>204</sup> Vgl. Schlesier2000, 130.

<sup>205</sup> Jan Assman: „Die ursprünglichsten und wirksamsten Medien sozialer Vernetzung sind Wirtschaft und Verwandtschaft“ (Assmann1991, 23).

verbindende Geschichten über die Götter und Helden in einer nahezu schriftlosen Gesellschaft unermüdlich verbreiteten.

4. Die Verkörperung dieses Informationstransfers durch Kulturausübungen, die panhellenisch angelegt waren und die Schlachtung und anschließende Verspeisung der Opfertiere (die Inkorporierung der Information), verfestigten die abstrakte Verbindung. Mythen und Riten bezeichnet der Altphilologe G. S. Kirk als die einzigen Formen der Massenkommunikation, welche in einer vorschriftlichen Gesellschaft, wie der des alten Griechenlands, existierten.<sup>206</sup>

Insofern können, um weiter in der Körper-Metapher zu bleiben, alle rituell motivierten Bewegungen von den Griechen (und Metoiken) als Nervenbahnen bezeichnet werden, wohingegen der Handel und seine Routen durch das gesamte griechische Gebiet<sup>207</sup> die Blutgefäße sind.<sup>208</sup> Informationsleitung und Versorgung mit Sauerstoff. Ohne die räumliche Ausdehnung der Griechen wäre ein solch kompliziertes Netz des Transfers nicht nötig gewesen und vermutlich auch nie entstanden. Insofern ist der Raum die bestimmende Größe, welche die antike griechische Kultur wesentlich geprägt hat.

Innerhalb dieses Kontextes kommt den Prozessionen und *theoriai*, als den regelmäßig stattfindenden, strukturierten Bewegungen durch den griechischen Raum eine enorme Rolle für die Festigung des Zusammenhaltes der einzelnen Poleis zu.

## Kultische Aspekte von Prozessionen

Die kultische Funktion und Wirkabsicht von Ritualen und Festen ist sicherlich einer der ursprünglichen Gründe diese zu veranstalten und auf das Engste mit dem psychischen Erlebnis zu verbinden.<sup>209</sup> Ganz lapidar betrachtet handelt es sich bei den kultischen Festen originär um einen göttlichen Tauschhandel: Prozessionen und Opfer sind Geschenke an die Götter, welche verbunden waren mit der Hoffnung auf die göttliche Güte.<sup>210</sup> Dieser Tauschhandel wirkte wie eine Kranken- oder Unfall-Versicherung in heutiger Zeit: Güter und Sicherheiten werden präventiv an eine verwaltende Instanz gegeben für den Fall, dass

---

<sup>206</sup> Vgl. Kirk 1980, 26.

<sup>207</sup> Die Überschneidungen sind hier eindeutig, da ein und dieselben Straßen genutzt wurden.

<sup>208</sup> Auch Guettel-Cole nennt die Blutmetapher, wenn sie Flüsse und Quellen als verbindende Elemente zwischen den einzelnen Städten Griechenlands beschreibt (Guettel-Cole 2004, 28).

<sup>209</sup> Vgl. Kapitel 3.

<sup>210</sup> Kavoulaki 1999, 302.

später einmal von dieser Hilfe benötigt werden könnte.<sup>211</sup> Diese präventive Dank-Handlung ist nur eine Möglichkeit: auch nach gewonnenen Kriegen, ertragreichen Ernten etc. wurde sich bei der zuständigen Gottheit bedankt. Durch die regelmäßigen Kulthandlungen wird die Gottheit gleichzeitig immer wieder bestätigt und die Erinnerung an den Kult aufrechterhalten.<sup>212</sup> In dieser Kulterinnerung steckt natürlich auch ein Großteil des kulturellen Gedächtnisses der Gemeinschaft, wie Assmann es beschreibt. Das bedeutet, dass Erinnerungen, die gleichbedeutend mit der Identität der Gemeinschaft sind, vor allem durch Kulte gefestigt und erinnert werden.<sup>213</sup> Das religiös/ kultische Element schließt allerdings wieder an die psychische Ebene an: wie eingangs gezeigt wurde ist im Alten Griechenland nicht nur eine einseitige Kommunikation mit den Göttern vertraut, sondern zudem eine Transformation, die auch den Menschen an dem Göttlichen teilhaben lässt. Diesen Prozess, den man als Enthusiasmus (=beseelt sein von einem Gott) bezeichnen kann, bereitet auch den Weg für ein weiteres Phänomen kultischer Handlungen: der Epiphanie, die in Teil III näher betrachtet werden soll.<sup>214</sup>

---

<sup>211</sup> Siehe auch Tsochos, der zusammenfasst: „Der Mensch sowohl der prähistorischen wie auch der historischen Zeit war in gewisser Weise vorsorgend: Diese Vorsicht lässt ihn versuchen, sich seine Götter ihm günstig gesonnen zu halten, indem er für ihren Schutz und ihr Wohl sorgt. Was wäre geeigneter, als ihnen Gaben zu überreichen als solchen des Dankes oder der Fürbitte?“ (Tsochos2002, 266).

<sup>212</sup> Kavoulaki1999, 302.

<sup>213</sup> Dies beschreibt auch Kowalzig2007, 2–5.

<sup>214</sup> Kapitel 7.

## 4 DAS ANTIKE MATERIAL: REALITÄTSGEHALT UND IDEALITÄT

Die Interpretation der Bilder kann nur entlang der Ikonologie und Ikonografie erfolgen. Ich folge dabei den Impulsen der neueren Forschung, die mehrheitlich davon ausgeht, dass die Bilder auf Vasen „nicht als abbildende Wiedergaben der Realität, sondern als Entwürfe und Konstruktionen gesellschaftlicher und religiöser Strukturen, mentaler Einstellungen und mythischer Projektionen“ zu sehen sind.<sup>215</sup> Zusätzlich möchte ich spezifizieren, dass diese Konstruktionen dabei dem männlichen Blick folgen: es sind Bilder, von Männern hergestellt, für Männer. Da verwundert es kaum, dass die antike griechische Bilderwelt nur so strotzt vor überbordender männlich ausgerichteter Sexualität und Kriegslust. In all diesen Bildern ist die Virilität deutlich und stellt vor allem die männliche Potenz heraus.<sup>216</sup>

Was ich in dieser Arbeit also suche, sind Konstruktionen von ‚Realität‘, von ‚Wirklichkeit‘. Innerhalb dieser Konstruktionen ist die ikonografische Auswertung der Bilder eine fragile Maßeinheit, da subjektive Auswahl, Landschafts- und Zeitstil und viele andere Einflüsse das Ergebnis beeinflussten. Dennoch unterscheide ich beispielsweise zwischen *pompé* und *theoria* die historisch und kultisch gesehen anderen Ursprunges sind und höchstwahrscheinlich in verschiedenen ikonologischen Zusammenhängen stehen. Auch soll den dargestellten Figuren auf den Vasenbildern eine differenzierte Betrachtung entgegengebracht werden: so unterscheide ich auf den Abbildungen zwischen dem ‚mythischen‘ und dem ‚realen Raum‘. Einige bildliche Hinweise wie Thyrsos oder Weinranken lassen beispielsweise dionysische Szenen im mythologischen Bereich verorten, während die Abbildung des Gottes Apollon auf Opferdarstellungen eher im Kontext realer Kulthandlungen, als mythologisch zu interpretieren ist. Im Allgemeinen sind die ‚mythologischen‘ Szenen weniger aussagestark für meine Untersuchung, da sie auf andere, hier nicht relevante Kontexte (bspw. das räumliche Umfeld des Dionysos im Olymp) verweisen. Für die Interpretation der Vasenbilder bedeutet das ein komplexes Herangehen

---

<sup>215</sup> Hölscher2002, 24, siehe auch Lang2002, 238.

<sup>216</sup> Es mag ebenfalls dem männlichen Begehren verschuldet sein, dass bspw. John Boardman in seiner Kollektion der griechischen Vasen ab der geometrischen Zeit aus dem Kompendium der mehreren hundert vorhandenen Vasen auffällig viele mit Kriegs-, Todes-, oder Lustszenen vorführt. Szenen aus dem Kult jenseits des Dionysischen sind m. E. definitiv unterrepräsentiert (Vgl. Katalog Boardman1998, 4 Bände).

an die Bildinhalte, das auch Sheramy Bundrick in ihrem Buch *Music and Image in Classical Athens* als Desiderat äußert:

„Visual images are essentially constructions, with the combination of different symbols and signs – musical instruments or otherwise- yielding meanings. Consciously or unconsciously, the artist created an image that expressed the ideals and values permeating Athenian culture, often based in reality but sometimes with an element of fantasy”.<sup>217</sup>

Bundricks Bemerkung impliziert die Forderung, jedes Bild in seinem historischen kulturellen Kontext auf eine Aussage hin zu untersuchen. Es liegt auf der Hand, die Darstellung von Instrumenten zunächst organologisch zu interpretieren und beispielsweise einen Anstieg der Saitenzahlen von Kithara und Lyra im Verlauf der Jahrhunderte festzustellen. Dabei muss jedoch bedacht werden, dass ein Künstler, der Musikinstrumente abbildet, diese nicht zwangsläufig kennen oder auch jemals gesehen haben muss, wie auch am Beispiel der Leierdarstellung auf dem Sarkophag von Hagia Triada deutlich wird.<sup>218</sup> Auch die Größe der Instrumente kann nicht sicher von den Abbildungen abgelesen werden. „Even the most detailed and seemingly perfect rendering may not be realistic; there is always the possibility that the artist opted for aesthetics rather than accuracy“.<sup>219</sup> So kritisiert Bundrick die häufige Herangehensweise von Musikwissenschaftlern, welche die bildlichen Darstellungen zu realitätsbezogen interpretieren. Für das Beispiel der Musikbeteiligung bei Prozessionszügen gilt Ähnliches: die Abbildungen der Musiker entspringen eher idealen Standards und können nicht einfach individuell interpretiert werden. Vielmehr stehen die Musiker mit ihren unterschiedlichen Instrumenten vermutlich für bestimmte Kontexte, die nur durch Kenntnisse der historischen Hintergründe entschlüsselt werden können. Vielleicht ist es sogar sinnvoll, die Bilder als Zusammenstellung einzelner Bildelemente zu betrachten, die als eine Art Piktogramm-Schrift bestimmte Aussagen transportieren, welche für den antiken Betrachter verständlich waren. Im Vergleich dazu möchte ich Yosef Garfinkel anführen, der vorschlägt, für die frühen Tanzdarstellungen der Mittelmeerländer und des Nahen Ostens einen linguistischen Blick auf die Szenen zu werfen:

---

<sup>217</sup> Bundrick2005, 3.

<sup>218</sup> Die Armhaltung des Leierspielers ist unmöglich einzunehmen, die Jocharme der Leier gehen durch den Körper des Musikers hindurch.

<sup>219</sup> Bundrick2005, 13.



“The dancing scenes can contribute to our understanding of public religious ceremonies in the early village communities in the Near East and southeast Europe. This matter also takes into consideration linguistic aspects and ethnographic observations.”<sup>220</sup>

Es ist also durchaus überlegenswert, den einzelnen piktographischen Einheiten (der Kitharist, der Altar, der Opferkorb, die Frau) nicht nur komplexe Informationen zukommen zu lassen, sondern auch eine Grammatik der Anordnung zu untersuchen. So können Gruppierungen der Elemente, je nach Aufstellung, unterschiedliche Bedeutungen für die antiken Betrachter gehabt haben.

Der Archäologe Stefan Schmidt empfiehlt diese Lesetechnik speziell für die von ihm benannten ‚beschreibenden‘ Bilder.<sup>221</sup> Die Darstellungen auf Vasen können, so Schmidt, als ‚nachahmend‘ oder ‚beschreibend‘ bezeichnet werden. Seiner Definition haben nachahmende Bilder einen mimetischen Kern und wollen die ‚Wirklichkeit‘ abbilden. Beschreibende Bilder hingegen sind abstrakter: sie bedienen sich der Metaphern und Symbole, die eine Aussage in sich tragen und sind dadurch einem Text näher, da sie die Realität ähnlich der Sprache enkodieren. Einen für die Musikarchäologie bedeutenden Anfang der ikonografischen Analyse hat Bundrick gezeigt: sie liest die Musikinstrumente als Chiffren, die je nach Zeit und Ort mit verschiedenen Informationen angereichert sind.<sup>222</sup> Weniger kryptologisch geht der Archäologe Folkert van Straten an die Untersuchung der antiken Bilder heran: „If we see a picture of a sheep, I take it as a reference to a sheep, not as a recondite clue to some hidden deeper truth.“<sup>223</sup> Diese Aussage scheint bei van Straten auf die Menge der von ihm untersuchten Gefäße zurückzuführen zu sein, welche zwangsläufig bestimmte Einschränkungen der Interpretationsvielfalt erfordert.<sup>224</sup> Für eine Interpretation aus großer zeitlicher Differenz der heutigen Zeit heraus ist es eine Herausforderung, die einzelnen Bildelemente wieder mit Inhalt zu füllen, wie es die Ikonografie und die Ikonologie versuchen. So ist auch in dem einführenden Werk zur Klassischen Archäologie bei Franziska Lang zu lesen:

---

<sup>220</sup> Garfinkel2003, 13.

<sup>221</sup> Schmidt2001, 297.

<sup>222</sup> Vgl. Bundrick2005.

<sup>223</sup> Van Straten1995, 5.

<sup>224</sup> Eine klar definierte Herangehensweise an den Realitätsgehalt des antiken Materials stellt er auf den folgenden Seiten vor: van Straten1995, 6–9.

„Antike Darstellungen bzw. ihr visueller Code sind dem heutigen Betrachter kaum mehr verständlich. Das Wissen über die Bedeutung der meisten bildlichen Darstellungen der Antike ging im Laufe der Jahrhunderte verloren“.<sup>225</sup>

Generell ist eine Zuordnung von Vasenbildern mit antiken Schriftquellen bezüglich religiöser Riten schwierig. Der Ablauf und die Ordnung der Feste waren den antiken Betrachtern bekannt, daher mussten die Maler nicht veranschaulichen, sondern Bilder herstellen, „die in erster Linie die Macht der Götter und ihr Verhältnis zu den Menschen ausdrücken“<sup>226</sup> sollten, wie Agnes Schwarzmaier beispielsweise für die Abbildungen dionysischer Kultszenen zusammenfasst.

Um dennoch einen Überblick über die etwa 110 in dieser Arbeit betrachteten Vasenbilder zu gewährleisten habe ich eine Komplexitätsreduktion vorgenommen, indem ich die Prozessionsszenen auf bestimmte Merkmale hin untersucht habe und nicht jede Szene einzeln in ihrem Kontext deute. Anhand eines Kriterienkataloges, der die inhaltliche Gliederung des 6. Kapitels vorgibt, kann die Sicht auf wesentliche Veränderungen innerhalb der Darstellung von Prozessionsszenen eröffnet werden.

## **Asynchronität von Raum/Zeit und Idealisierung**

Abbildungen auf antiken Vasen sind keine *objektiven Dokumentationen* und können auch nicht als solche gewertet werden. Mindestens muss von einer *subjektiven Auswahl* des Malers ausgegangen werden, der Menschen, Objekte und Handlungen in einer festgelegten zeichnerischen Art, also im jeweiligen Landschafts- und Zeitstil, kodiert. Diese subjektive Auswahl erfuhr ihre Begrenzung durch die gelernten Maltechniken und den Malgrund der Vasen und orientierte sich an den Moden der Zeit, an gesellschaftlichen Konstruktionen von Wirklichkeit und Stilen und nicht zuletzt an den Wünschen der Auftraggeber und den spezifischen Funktionen der Gefäße.<sup>227</sup> Auch spielen, wie Bundrick bemerkt, ästhetische Gründe bei der Verzierung der Vasen eine nicht unbedeutende Rolle und überlagern teilweise ‚reale‘ Tatsachen.<sup>228</sup>

---

<sup>225</sup> Lang2002, 236

<sup>226</sup> Schwarzmaier2008, 93.

<sup>227</sup> Siehe weiter unten.

<sup>228</sup> Vgl. Bundrick2005, 13.

In meiner Untersuchung konnte ich bei den Inhalten der bildenden Kunst, in antiken Texten und archäologischen Artefakten des antiken Griechenlands keine ausreichende Übereinstimmung des abgebildeten Sujets feststellen. Dies betrifft vor allem die Darstellung in Raum und Zeit, als auch die Darstellung der Personen (Anzahl und Aussehen) und die Wahl der Opfertiere.<sup>229</sup> Auch innerhalb der Bilderkonstruktionen kann weder von einer räumlichen noch von einer zeitlichen Synchronität auf den Abbildungen ausgegangen werden – dies scheint allgemein gültig zu sein für alle antiken Abbildungen.<sup>230</sup> Die auf den verschiedenen Flächen eines Vasenbildes zu sehenden Figuren in der antiken Prozession, bzw. der Opferung verbildlichen nicht unbedingt ein gleichzeitiges Auftreten, sondern eine Anwesenheit zu verschiedenen Zeitpunkten im Rahmen derselben Feierlichkeit. So ist es auch möglich, dass mehrere zentrale Handlungen eines Opferrituals präsentiert werden, indem sie auf einem Bild miteinander kombiniert werden: das Rösten der Bratspieße, das Verbrennen der dem Gott geweihten Portion und die Libation werden mitunter zusammen dargestellt, obwohl sie chronologisch betrachtet nur nacheinander stattfinden konnten.<sup>231</sup> Allerdings kann bei mehreren Szenen auf ein und demselben Gefäß angenommen werden, dass sie zumindest thematisch zusammengehören. Gleiches gilt für die Räumlichkeit: alle Anwesenden sind in einer Reihe gezeigt, in hellenistischer Zeit teilweise übereinander, quasi als ein vor den eigenen Augen entstehendes dreidimensionales Bild, aber das sagt nichts über eine jemals stattgefundenene Anordnung der Teilnehmer im Raum aus; die ‚in der Luft‘ angeordneten Figuren zeigen als dritte Dimension die Tiefe des Raumes an.

Die Wertung der Opfertiere betrifft dieselbe Problematik: auf den Prozessionsszenen werden Stiere, Eber und Ziegenböcke abgebildet. Diese gehörten zu den wertvollsten Opfertieren. Archäologische Analysen von Opferstätten und Altären haben gezeigt, dass tatsächlich vor allem kleinere Tiere wie Schafe und Ferkel verbrannt wurden. Hier wurde das Vasenbild zu einer Idealisierung des Opferrituals.<sup>232</sup> Dies gilt nicht nur für die Opfertiere. Bei allen gezeigten Elementen kann grundsätzlich von einer Idealisierung, Vereinfachung und Schematisierung ausgegangen werden. Das betrifft vor allem die Kleidung, aber auch die

---

<sup>229</sup> Zu diesem Ergebnis kommt auch van Straten, der vor allem die Wahl der Opfertiere in verschiedenen Quellen miteinander verglichen hat (van Straten 1995, 170–186).

<sup>230</sup> Vgl. Dissertation von Eftychia Rompoti (TOPOI), *The Origins of Ancient Greek Three-Dimensional Painting on Geometric, Archaic and Early Classical Pinakes. An Iconographical, Form-Analytical and Iconological Study*, in Arbeit.

<sup>231</sup> Beispiel R27 und R29. Vgl. auch mit Snodgrass, *Narration and Allusion*, in: *Meyers Lecture 1982*, London, aus: Nordquist 1992, 158–160.

<sup>232</sup> Siehe ausführliche Analyse der Opferkalender und Abbildungen bei van Straten 1995, 170–186.

schematische Darstellung von ebenmäßigen Gesichtszügen.<sup>233</sup> Für die Interpretation von Musikern und Instrumenten bedeutet dies: weder der Musiker selbst, noch sein Instrument oder die Position innerhalb des Opferzuges können eins zu eins übernommen werden. Eine Einengung der Interpretationsmöglichkeiten kann der Vergleich mit entsprechenden Textbeschreibungen bieten. Es muss aber festgehalten werden, dass allenfalls eine Annäherung an die Kult-Realität des antiken Griechenlandes angestrebt werden kann. Eine gewisse Gültigkeit kann zumindest über die Auswahl der Vasenmaler entstehen, wo und wie die Musiker angeordnet sind, denn hier zeigt sich ein gesellschaftlicher Kodex, die oben genannte Konstruktion, die für diese Arbeit ebenso wichtig ist, wie die *wirkliche* Anordnung der Teilnehmer.

## Verwendung und Funktion der bemalten Vasen

Die Vasen selbst geben Aufschluss darüber, aus welchem Grund und für welchen Zweck diese bemalten Gefäß hergestellt wurden. Ich gehe mit Hölschers Annahme, dass die Bilder nicht von ausgewählten Adressaten studiert und interpretiert wurden, sondern Teil der alltäglichen Lebenswelt einer bestimmten Gesellschaftsschicht waren. Der vornehmliche Sinn eines Bildwerkes in der Antike war demnach seine Präsenz.<sup>234</sup> Unverzierte Gefäße wurden als Vorratsgefäße, Ess- und Trinkgeschirr sowie für Transporte von verschiedenen Gütern genutzt. Bemalte Keramik war hingegen Luxusgut und fand vor allem repräsentativen Nutzen: In den Privathaushalten demonstrierte bemaltes Geschirr Weltläufigkeit und Reichtum des Besitzers.<sup>235</sup> In der Klassischen Archäologie werden beide Typen als ‚einfache Grobkeramik‘ für den alltäglichen Gebrauch und ‚Feinkeramik‘ für besondere Anlässe unterschieden.<sup>236</sup> Die Fundstellen der Prozessions- und Opferszenen und der Vergleich mit antiken Texten lassen annehmen, dass diese Vasen hauptsächlich als Weihgeschenke an die Götter Verwendung fanden.<sup>237</sup> Laxander geht davon aus, dass diese Vasen zum einen die Funktion hatten, die Mühen einer Prozession zu konservieren, zum anderen dienten solche Abbildungen auch als Ersatz für Prozessionen, wie etwa eine Textstelle bei

---

<sup>233</sup> Das Portrait von Personen tritt erst im Hellenismus in Erscheinung. Wenn hier von ‚individuell‘ gesprochen wird, dann meint das eine vom Standard abweichende Form. Vgl. dazu auch Laxander2000, 147.

<sup>234</sup> Vgl. Hölscher2012, 19–44.

<sup>235</sup> Vgl. Laxander2000, 146–149.

<sup>236</sup> Hölscher2002, 299.

<sup>237</sup> Laxander2000, 146.

Pausanias reflektiert.<sup>238</sup> Vergleichbar mit den Beter-Statuetten Mesopotamiens, erwiesen antike griechische Prozessions-Vasen den Göttern einen das menschliche Leben überdauernden, ewig anhaltenden Dienst.<sup>239</sup>

Ein wichtiger Hinweis für die Verwendung von Prozessions-Vasen sind Abbildungen, auf denen teilweise das Gefäß auf der Abbildung wieder erscheint, da sie die Schlussfolgerung erlauben, inwiefern das Gefäß im Kult eingesetzt wurde. Solche sich selbst reflektierenden Bilder finden sich bei Grabstelen, Grabgefäßen und Hochzeits-Loutrophoren. Außerhalb von Heiligtümern gefundene Hochzeits-Loutrophoren können Anzeiger dafür sein, dass Loutrophoren nach ihrer kultischen Verwendung nicht immer im Heiligtum aufgestellt wurden, sondern auch in privaten Häusern zur Repräsentation der Familie und als tönerner Verewigung des Ehebündnisses genutzt wurden, um das Glück der gelungenen Hochzeit und die finanziellen Mittel zur Anschaffung eines solchen Gefäßes nach außen zu repräsentieren.<sup>240</sup> Festszenen dienten also als Weihgeschenke zur Betrachtung und Freude der Götter und sie wurden für die Auftraggeber selbst hergestellt, um ihrem Bedürfnis nach öffentlicher Repräsentation zu genügen. Die erstgenannte Verwendung trifft eher für kultische Szenen zu, die zweite eher für private Feste.

Bemalte Keramik galt auch als besonders wertvoll und wurde in die gesamte Handelswelt der Mittelmeeranrainer exportiert: Gerade aus etruskischen und italischen Gräbern stammen die am besten erhaltenen griechischen Vasen, die unter der Erde konserviert und vor weiteren Schäden bewahrt wurden. Viele verzierte Vasen wurden sogar eigens für den etruskischen und süditalischen Markt produziert, wo sie als Grabbeigaben verwendet wurden.<sup>241</sup> Je aufwendiger verziert und je schöner die einzelnen Figuren, desto begehrt war die Vase, wie einzelne Vasen mit Reparaturstellen zeigen. Schönheit, Akkuratess und Idealität des abgebildeten Momentes können sicherlich auch, im Sinne der *charis*, als Konkurrenzgebaren verstanden werden, da sich die attische, aber auch die gesamtgriechische Gemeinschaft im besten Licht nach außen präsentieren wollte.<sup>242</sup>

Nach innen gerichtet kam den idealisierten und genormten Abbildungen auf den Vasen auch ein pädagogischer Charakter zu, wie Laxander betont. Die Künstler hielten fest, was die

---

<sup>238</sup> Vgl. Paus. 10, 18, 5: Nach der gewonnenen Schlacht gegen die Sykonier war den Männern aus Orneae ihr Versprechen, tägliche Prozessionen und Opferungen zu Ehren des Apollon ab zu halten, zu teuer und sie stellten statt dessen Bronzefiguren im Tempel auf, welche Opfer und Prozession repräsentierten (aus Laxander2000, 146).

<sup>239</sup> Zu den Beterstatuetten siehe bspw. Eva A. Braun-Holzinger, Frühdynastische Beterstatuetten1977.

<sup>240</sup> Vgl. Laxander2000, 148–149.

<sup>241</sup> Schwarzmaier2008, 93.

<sup>242</sup> Zur *charis* und Konkurrenz siehe Kubatzki2015, 78–84.

gängige Norm war und prägten derart das Verhaltensideal der Rezipienten.<sup>243</sup> Neben der Repräsentation können Bilder von Prozessionen auf Gefäßen andererseits auch eine ästhetische Bereicherung von täglich benutzten Gegenständen, wie etwa Symposiumsgeschirr, gewesen sein. Das wird auch daran deutlich, dass die meisten Abbildungen eben auf Gebrauchsgefäßen des Symposiums zu finden sind. Nicht nur das Ästhetische, sondern vor allem die Belesenheit der Gastgeber in mythischen Belangen sollte hier zur Schau gestellt werden. Zudem boten die Abbildungen verzierter Gefäße auf Symposien einen guten Anlass für Gespräche.<sup>244</sup>

Insgesamt kommt den bemalten Vasen eine breite Verwendung zu und dadurch auch vielfache Funktionen. Nachdem die Funktion und Verwendung im gesellschaftlichen Leben dargestellt ist, so sind Aussagen über die Abbildungen dennoch mit Vorsicht zu tätigen. Hölscher betont, dass die Bilder auf in Gräbern gefundenen Gefäßen nur selten auf die spezifische Funktion im Grabritual bezogen sind; „meist zeigen sie Themen von allgemeinerer gesellschaftlicher Bedeutung, derer sich auch die Trauergemeinschaften beim Begräbnis versicherten“.<sup>245</sup> Die Auswertung des vorliegenden Materials legt die Vermutung nahe, dass sich dies auch auf die Festszenen übertragen lässt: die allgemeine Haltung dominiert die Individualität des Abgebildeten.

## **Verkürzungen auf Vasen-Abbildungen**

Aufgrund der Malfläche kommt es auf den unterschiedlichen Gefäßen zu einer subjektiven Auswahl eines Bildausschnittes aus der Realität, die der Maler traf. Kurt Lehnstaedt spricht bezüglich der Prozessionsszenen auf Vasen von einer Verdichtung des Inhaltes durch die Künstler: „Die subjektive Auswahl, die der Maler trifft, abstrahiert eine abzubildende Wirklichkeit.“<sup>246</sup> Das heißt, die Wirklichkeit wird selektiv repräsentiert. Um anzudeuten, dass die Szene im Freien spielt, wurde ein Baum, oder ein kleiner Hügel gezeichnet. Eine Säule deutet auf ein Heiligtum hin, einige Menschen können eine große Ansammlung von

---

<sup>243</sup> Vgl. Laxander2000, 21–22.

<sup>244</sup> Laxander2000, 22.

<sup>245</sup> Hölscher2002, 302.

<sup>246</sup> Lehnstaedt1970, 17.

Menschen anzeigen. An späterer Stelle beschreibt Lehnstaedt bezüglich des *Stellvertreter-Prinzips*, das Heike Laxander als *Pars Pro Toto* definiert<sup>247</sup>:

„Die darstellerische Begrenzung auf das Repräsentative, wobei eine Figur für viele steht, eine Funktion stellvertretend für eine ganze Gruppe von Ehrenämtern, zwei oder drei Figuren mitunter für die ganze Kultgemeinde, drängt den Vorgang, für den ein großes Aufgebot an Personen benötigt wird, auf ein symbolisches Maß zusammen, das zur Abbildung kommt. Das Symbolhafte ist maßstabsgetreu; in der Konzentration auf das Wesentliche erhält die Darstellung ihre Dynamik.“<sup>248</sup>

Für die Untersuchung bedeutet dies: wenn beispielsweise ein Musiker bei einer Opferszene zu sehen ist, kann auf die generelle Anwesenheit von Musik verwiesen sein. Nach dem *Pars Pro Toto* Prinzip ist es nicht abwegig hier mehrere Musiker zu vermuten, da die Texte meist von Musiker-Ensembles sprechen. Ebenso wichtig ist es, kleiner gezeichnete Figuren nicht schnell als Kinder, Sklaven oder in der Hierarchie geringer Stehende abzuhandeln. Sozialer Status, Geschlecht und Alter wurden in der griechischen Malerei durch Kleidung, Bartwuchs, Hautfarbe und teilweise durch Körperumrisse verdeutlicht. Die Größe der Figuren hat vielmehr oftmals mit dem Malgrund zu tun: unter den Henkeln ist weniger Platz; der Maler hat sich bei den Figuren verschätzt und die letzte Figur musste dadurch zwangsläufig kleiner gezeichnet werden.<sup>249</sup>

## **Methodik: Möglichkeiten der musikarchäologischen Analyse**

Im Rahmen der Musikarchäologie ist für die Untersuchung der Rolle der Musiker eine interdisziplinäre Herangehensweise notwendig. Mehrere unterschiedliche Quellengattungen müssen zu einem bestimmten Ereignis untersucht werden, um möglichst nah an die Vergangenheit heranzureichen.<sup>250</sup> In meiner Untersuchung möchte ich einen Teil zu diesem

---

<sup>247</sup> *Pars Pro Toto* Prinzip: jeder Funktionsbereich wird durch einen oder zwei Vertreter präsentiert (Laxander2000, 16).

<sup>248</sup> Lehnstaedt1970, 54–55.

<sup>249</sup> Zu diesem Sachverhalt siehe Kapitel 6.

<sup>250</sup> Einen möglichst weiten Blickwinkel, eine breitgefächerte Interdisziplinarität in der Musikarchäologie ist ein unverzichtbares methodisches Handwerkzeug (Vgl. Both2009, 3–4).

komplexen Puzzle beitragen, indem ich die Vorstellungsräume, die auf Vasen und in Texten dargestellt wurden, analysiere und miteinander vergleiche. Wenn wir auch von idealisierten Darstellungen ausgehen, so handelt es sich um Vorstellungsräume, die das alltägliche Leben reflektieren. Die zeitliche und räumliche Asynchronität bereitet das größte Problem. Dadurch können kaum Aussagen über eine Aufstellung der Teilnehmer vorgenommen werden. Allerdings kann eventuell eine Rangfolge, eine Hierarchie in diesen Abbildungen abgelesen werden, gerade *weil* es sich um Ideale, um Konstruktionen handelt. Zentral gezeigte Personen waren wahrscheinlich auch zentral, egal, ob sie gleichzeitig mit den anderen oder einzeln aufgetreten sind.<sup>251</sup> Laxander dagegen vermutet, dass die Darstellung einer Prozession gerade nicht dazu dient, Hierarchien in der Polis zu offenbaren, sondern um den Zusammenhalt der Gemeinschaft im Bild zu demonstrieren. Auch gehe es nicht um die Repräsentation eines bestimmten Festes, sondern um die „[...] Präsentation des kollektiven Rituals der Pompe an sich – dem Moment des Festes, in dem die Integration des Einzelnen, das gesellschaftliche Zusammenspiel in einer Gemeinschaft des Handelns und Erlebens visuell am eindringlichsten erfahrbar wird“.<sup>252</sup> Gegen Laxanders These sprechen jedoch meine Untersuchungsergebnisse, vor allem im Kapitel 6, die zeigen, dass wiederkehrende, ‚typische‘ Abfolgen bei Prozessionen im Bild festgehalten wurden – ginge es nur um die Darstellung eines Kollektivs, so wäre die korrekte Einhaltung der Reihenfolge nicht notwendig. Neben der Position im Bild – welche nicht gleichbedeutend ist mit der räumlichen Position während der Opferung oder Prozession – kann auch die Kleidung, bzw. die Unterschiede in der Kleidung, Aussagen über die Rolle oder den hierarchischen Grad der einzelnen Teilnehmer erlauben. Opferdiener, d. h. diejenigen, die das Opfertier führen, sind demnach meistens am unteren Ende der Rangfolge anzusiedeln, denn sie tragen oft weniger Kleidung, oder kürzere Mäntel als die anderen Teilnehmer, oder sie sind gleich ganz nackt.<sup>253</sup> Aber auch die Kombination der Gefäße und ihren Bildthemen lässt Aufschlüsse darüber zu, wie die Gefäße kultisch oder privat verwendet wurden. Die Verwendung der Gefäße ist ein wichtiges Indiz dafür, für wen die Bilder geschaffen wurden, wer die Rezipienten waren. Die im Tempel geweihten Prozessionsgefäße sollten vor allem den Göttern gefallen, wie ich im Kapitel 7 anhand der Analyse der hier untersuchten antiken Texte zeige. Hochzeits- und Beerdigungsgefäße haben einen eher öffentlichen Charakter und sollten dem menschlichen Publikum gefallen.

---

<sup>251</sup> Zur Hierarchie durch die Anordnung der Teilnehmer in Prozessionen: Gengnagel2008, 11; Graf1996, 57–58; Kavoukali1999, 297–298.

<sup>252</sup> Laxander2000, 21.

<sup>253</sup> Siehe Auswertung im Kapitel 6.



## Bilder als Votivgaben, Ideal und Behältnis von Ideen

Die Betrachtung der Vasenbilder lässt innerhalb der ikonografischen Analyse Rückschlüsse auf die Verwendung der Musik, den Status der Musiker und jenen der Musik in Opferprozessionen zu. Dabei betrachte ich hier die gesellschaftlichen Konstrukte, welche durch Bilder erschaffen, oder erhalten wurden. Eine Aussage darüber, wie tatsächlich im Kult mit Musik und Musikern umgegangen wurde, kann nicht getätigt werden. Vergleiche mit antiken Texten lassen annehmen, dass in allen kultischen Prozessionen, mit Ausnahme der chthonischen, musiziert wurde, da Musik ein wesentlicher Bestandteil des gesamten Opferrituals war.<sup>254</sup> Gefäße des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. zeigen demgegenüber nur zu einem Drittel bis einem Fünftel Musikinstrumente in Szenen des Opferkultes. Der Vergleich mit anderen Quellen zeigt die unterschiedliche Darstellung ein und desselben Sachverhalts. Die Bilder erlauben eindeutige Aussagen zu der Position der Musiker, die Verwendung der Instrumente, Gender und Kleidung, doch diese Aussagen müssen innerhalb des Bildkontextes gedeutet werden. Dieser wiederum kann nur unter Miteinbeziehung des Gefäßkontextes gedeutet werden, der je nach Fundsituation unterschiedlich gewesen ist. Und auch wenn wir einige Sicherheit darüber erlangen können, dass die Gefäße mit Kultszenen für die Götter hergestellt wurden, um sie als Votivgaben im Heiligtum auszustellen, so müssen wir doch immer von zwei Adressaten ausgehen: den Göttern und den Menschen. Es geht hierbei um gesellschaftliche Konstruktionen durch Bilder. Die im großgriechischen Raum gefundenen Gefäße weisen m. E. auf eine weitere Funktion der Bilder hin: es geht um die Vernetzung der griechischen Kultur, welche durch den Handel mit Kulturgegenständen, wie Vasen, Schmuck und Kleidung, schneller transportiert werden konnte, als durch die reisenden und emigrierenden Griechen selbst. Bilder können also als Votivgaben, Ideal und Konstruktion verstanden werden, oder auch als Behältnis von Ideen. Solange wir keine aus der Antike selbst stammenden textlichen Verweise auf Vasenbilder mit Prozessionsszenen haben, ist auch keineswegs gesichert, ob es sich bei den durch die Forschung der Neuzeit identifizierten Prozessionsbildern tatsächlich um solche handelt. In einigen Fällen ist es durchaus denkbar, dass hier die Festgesandten in einer *theoria* auf dem Weg zu einer panhellenischen Prozession abgebildet wurden, um zu verdeutlichen, wie die einzelnen Poleis um die Verbindung mit der griechischen Kultur in den wichtigsten Zentrum bemüht waren.<sup>255</sup>

---

<sup>254</sup> Vgl. Argumentation im Kapitel 2.

<sup>255</sup> Zu Vasenbildern, die ich als *Theoria* interpretiere siehe Kapitel 3.

## 5 DIE FRÜHEN DARSTELLUNGEN: DIE GEOMETRISCHE ZEIT

Prozessionen und prozessionsartige Aufzüge lassen sich archäologisch im griechischen Raum erstmals in minoisch-mykenischer Zeit ab ca. 1500 v. Chr. nachweisen, werden aber in meiner Untersuchung aufgrund der fehlenden thematischen Nähe nicht mit einbezogen. Mit Ausnahme zweier Steingefäße aus Hagia Triada, von denen nur die sogenannte ‚Schnittervase‘ auch Musikbegleitung beinhaltet, sind diese ersten Prozessionsszenen nicht auf Gefäßen abgebildet, sondern als Fresken auf Sarkophagen, als Wandmalereien und als figürliche Kleinkunst.<sup>256</sup>

Die Zeit zwischen der minoischen und der geometrischen Stilepoche ist charakterisiert durch die Abwesenheit von Bildszenen. Zwar gibt es Verzierungen wie Muster auf Gefäßen in der Zeit der *Dunklen Jahrhunderte*, aber, wie Tsochos zusammenfasst, ist der Versuch, Darstellungen von Prozessionen aus dieser Zeit zu erhalten, ausweglos.<sup>257</sup> Mit den homerischen Epen tritt die Schrift auf die Bildfläche, die Griechen nehmen wieder den Handel im Mittelmeerraum auf, die Bevölkerung wächst. Das neu erwachte Selbstbewusstsein der Griechen zeigt sich in den Gründungen panhellenischer Heiligtümer und daran anschließend auch in der Gefäßkunst: die menschliche Figur wird wieder abgebildet. Und damit auch endlich wieder kultische Handlungen wie Beerdigungen, Reigen, aber auch erste Prozessionen. In der epischen Dichtung wie auf den Bildern dominieren klar die Reigenszenen. Die erste Reigenszene, die Tsochos und Kourou als Prozession definieren, zeigt die attische Schale **AG2**, welche bei dem Dipylon-Tor gefunden wurde.<sup>258</sup> Die spätgeometrischen Reigenszenen zeigen teilweise Überschneidungen mit Prozessionsartigen Zügen.

---

<sup>256</sup> Eine detaillierte Darstellung der Geschichte der griechischen Prozession von den minoisch-mykenischen Anfängen bis in die klassische Zeit findet sich in Tsochos2002 und Blakolmer2007a. Eine Überblicksanalyse der Musik auf Bildszenen im griechischen Raum von der minoischen bis zur hellenistischen Zeit findet sich bei Brand2000.

<sup>257</sup> Tsochos2002, 135. Dennoch hat Tsochos den *Dunklen Jahrhunderten* ein ganzes Kapitel gewidmet, auf der Suche nach Indizien für seine These: die Kontinuität von Prozessionen über die gesamte griechische Kulturepoche hinweg.

<sup>258</sup> Kourou1985, 415–416; Tsochos2002, 175–177.

Auch die Abbildung von Musikern variiert zum Ende des geometrischen Stils: zuerst werden Saitenspielern bei Reigenszenen abgebildet, ab dem 7. Jahrhundert v. Chr. treten dann auch Auleten auf, als Begleitung des Saitenspielers, wie auch als einzelner Musiker. Der Rollenwechsel, der sich ikonografisch andeutet, wird durch die Kleidung der Musiker präsent: sind sie zunächst alle unbekleidet, so tritt im 7. Jahrhundert ein Musiker auf die Bildfläche, der mit einem langen und verzierten Gewand bekleidet ist.

## Attische Vasen

Aus der geometrischen Zeit lassen sich die Abbildungen aus Athen chronologisch/stilistisch in die attisch-geometrischen Vasen und die protoattischen Vasen unterteilen. Dazu kommen andere griechische Gegenden wie Lakonien, Böotien und Zypern hinzu, aus denen auch einige Vasen mit Prozessionsszenen stammen. Bisher sind mir aus geometrischer und protoattischer Zeit 20 Vasen mit musikbegleiteten Prozessions-/Reigenszenen durch Abbildungen oder Beschreibungen bekannt.<sup>259</sup> Als schriftliche Quellen für musikbegleitete Reigen oder Prozessionen lassen sich drei Textstellen aus der Ilias anführen, sowie die Homerischen Hymnen an den Delischen Apollon, den Phrygischen Apollon und an Gaia aus dem 7.- 5. Jahrhundert v. Chr.<sup>260</sup> Die erwähnten Musikinstrumente der *aoidoi*, welche für den Vortrag der Epen verantwortlich waren, sind ausschließlich Leiern, welche als *kitharis* (und nicht wie später *kithara*) bezeichnet werden und höchstwahrscheinlich mit den archäologischen Funden der 4-saitigen Phormingen in Verbindung gebracht werden können.<sup>261</sup> Bei akrobatischen Tänzen und Reigen werden fast hauptsächlich Leiern erwähnt. Auch Auleten treten in der Ilias auf, jedoch dem Saiteninstrument gegenüber nachrangig. Auloi und Zimbeln (*kymbala*)<sup>262</sup> sind in der geometrischen Zeit ikonografisch und archäologisch nachweisbar, allerdings weitaus seltener als die in der Ikonografie

---

<sup>259</sup> Dies deckt sich weitgehend mit den Recherchen von Brand und Tsochos, allerdings bezeichnet Brand einige Prozessionsszenen als Reigen, da sein Blickwinkel auf den Musikern liegt. Tsochos hingegen lässt teilweise in seinen Beschreibungen der Abbildungen die Musiker außen vor. Tölle listet hingegen insgesamt 49 Abbildungen mit musikbegleiteten Reigenszenen auf, die sie nur 20 Mal näher beschreibt. Auf den 49 attischen Darstellungen mit Musikinstrumenten erscheinen nur 7-mal Auloi alleine, 2-mal zusammen mit einer Phorminx. 37-mal spielt die Phorminx alleine auf, 3-mal identifiziert Tölle eine Lyra. Nicht alle der genannten Abbildungen sind Reigentänze: von den 20 katalogisierten Vasen mit Musik gibt es nur 13 mit Reigendarstellungen, die anderen zeigen Symposien oder Springtanzszenen (Vgl. Tölle 1964, 124–125, V. Musikinstrumente).

<sup>260</sup> Siehe Text-Katalog.

<sup>261</sup> Vgl. Schulz 2006, 143.

<sup>262</sup> Metallene Zimbeln, die in ekstatischen Kulte Verwendung fanden.

dominierende Phorminx.<sup>263</sup> Neben den Musikinstrumenten werden auch verschiedene Liedtypen bei Homer erwähnt. Waffentänze, Stampftänze, Reigentänze, Paiane. Monika Schuol geht davon aus, dass der Paian, der später das bezeichnende Prozessionslied wird, in homerischer Zeit noch ohne Instrumentalbegleitung von Kriegern aufgeführt wird, als Jubelgesang, Triumph- oder Kultlied.<sup>264</sup>

Zu dem schriftlichen Fundus bietet das Repertoire der Vasenbilder aus dem 8. und 7. Jahrhundert v. Chr. zusätzliche Information über das kultische Schreiten, sei es der Reigentanz oder die Prozession. Die Vasen, die aus attischen und böotischen Werkstätten stammen, zeigen allesamt Reigen oder reigenartige Prozessionen von zumeist unbekleideten Männern und bekleideten Frauen, die in reiner oder gemischter Formation auftreten.<sup>265</sup> Das begleitende Musikinstrument auf den Vasen ist bis in die spätgeometrische Zeit die Phorminx, die Leier, ein einzelner Aulos, oder, wie bei dem protoattischen Gefäß **PA4**, ein Ensemble von Aulos und Phorminx.<sup>266</sup> Dabei fällt auf, dass die früheren geometrischen Abbildungen (**AG1** bis **AG6** und **B3** bis **B6**) allesamt einen Phorminxspieler zeigen, der die Gemeinde musikalisch anführt. Die protoattischen Darstellungen zeigen hingegen zu zwei Dritteln Auletinnen,<sup>267</sup> der im Falle der Hydria **PA4** gemeinsam mit einem Phorminxspieler auftritt. Die Position der Musiker ist unterschiedlich: sie schreiten mit den anderen Reigentänzern, sind ihnen zugewandt oder erscheinen in ihrer Mitte, wie bspw. **AG1**, **AG2**, **AG6**.<sup>268</sup>

Aus diesem relativ homogenen Schema fällt der Musiker auf der sogenannten Dipylonschale (**AG2**) heraus: umrahmt von zwei Kriegern kniet er auf einem Podest, hält in der einen Hand die Phorminx und in der anderen einen Zweig. In dieser Haltung konnte er unmöglich musiziert haben. Der Zweig könnte kultisch interpretiert werden, als eine Gabe an eine

---

<sup>263</sup> Schuol2006, 144.

<sup>264</sup> Schuol2006, 149. Wenn auch keine Instrumentalbegleitung überliefert ist, so muss doch davon ausgegangen werden, dass die *pyrrhyche* von Einzel- oder Chorgesängen begleitet wurden, oder von Schlachtrufen u. ä.

<sup>265</sup> Zur Bekleidung der Musiker siehe Kapitel 6.

<sup>266</sup> Vgl. Tabelle 6. Tölle hat alle dargestellten Saiteninstrumente optisch in einem Katalog zugänglich gemacht – sie unterteilt diese in 3 Typen: 2 Phorminx-Arten und eine Lyra-Art (Tölle1964, Beilage V). Die Saitenzahl variiert zwischen 2-saitigen Phormingen und 5-saitigen Phormingen. Eine einzelne Darstellung auf einem Fragment aus Smyrna zeigt ein sehr aufwendig gestaltetes Instrument mit 7 Saiten und herabhängendem Plektrum (Tölle1964, Nr.28). Tölle gibt allerdings keinen Hinweis auf eine mögliche Datierung, die sicherlich Aufschluss darüber geben würde, warum dieses Instrument mit 7 Saiten abgebildet ist.

<sup>267</sup> Phorminx alleine nur auf PA1 und PA3.

<sup>268</sup> Die Position der Musiker wird nicht mit den Gefäßen der archaischen und klassischen Zeit verglichen (Tabelle 5), da es sich ikonografisch um zwei verschiedene, nicht vergleichbare kultische Handlungen handelt.

Gottheit, oder als Preis für den Vortrag des Dichters, quasi als Vorform der etwas später auftretenden Siegerkränze, welche die üblichen Würdigungen von musischen Leistungen waren. Die Sitzhaltung des Musikers verweist auf einen Vortrag während oder vor einem Gastmahl, bei dem die Sänger üblicherweise sitzend musizierten.<sup>269</sup> Für die Begleitung eines Tanzes standen die Musiker üblicherweise – ein Tanz kann daher auf der Dipylonschale ausgeschlossen werden, zumal die Krieger auch nicht eindeutig tanzend gezeigt werden.<sup>270</sup>

Die Gefäße mit Prozessionsszenen der geometrischen Zeit sind hauptsächlich Hydrien, Amphoren, Schalen und Kantharoi. Krater, Pyxis, Kanne, Napf und Pithos treten jeweils einmalig auf. Die Vielfalt der Gefäßtypen mit Reigendarstellungen ist schon in früher Zeit auffällig groß. Dies gilt auch später für die Prozessionsszenen in archaischer und klassischer Zeit. Die einzige literarische Quelle, die sich direkt mit den musikbegleiteten Reigen und Prozessions-Abbildungen in Verbindung bringen lässt, ist Homers Schilderung des von Hephaistos gefertigten Schildes für Achilles: er beschreibt ausführlich einen Reigentanz von Jungen und Mädchen anlässlich einer Hochzeitsfeier:

„Da schritten Jünglinge und vielumworbene Jungfrauen  
Im Tanz und hielten einander beim Handgelenk an den Armen.  
Von denen trugen die Mädchen zarte Leinenkleider, die Knaben aber  
Hatten Röcke an, gutgewirkte, die noch sanft glänzten von dem Öl.  
Auch trugen diese schöne Kränze, die aber hatten  
Dolche, goldene, an silbernen Tragbändern-  
Und sie eilten bald mit geübten Füßen sehr leicht dahin,  
wie wenn einer sitzt und die den Händen angepasste Scheibe,  
ein Töpfer, erproben will, ob sie wohl laufe;  
und bald wieder eilten sie in Reihen gegeneinander.  
Und eine dichte Menge stand rings um den lieblichen Reigen  
Und ergötzte sich, und in ihrer Mitte sang der göttliche Sänger  
Zur Leier, und zwei Springtänzer wirbelten unter ihnen  
Als Anführer des Spiels in ihrer Mitte.“<sup>271</sup>

---

<sup>269</sup> Dies belegen viele Textstellen in den homerischen Epen sowie Bronzestatuetten. Siehe dazu Schuol2006, 146.

<sup>270</sup> Nach Schuol2006, 146. Kourou und Webster hingegen sehen hier die Aufführung einer *pyrrhiche* (Kourou1985, 416; Webster1970, 52).

<sup>271</sup> Hom. II. 18. 590–606 (übersetzt von Schadewaldt1975).

Mehrere Elemente des hier beschriebenen Reigentanzes sind mit den Abbildungen auf den Vasen vergleichbar: es werden die Kränze beschrieben, ebenso goldene Dolche bei den Jünglingen. Auch die Tanzhaltung wird deutlich gemacht: die Teilnehmer halten sich am Handgelenk fest und nicht an den Händen.<sup>272</sup> In den Händen gehaltene Kränze erscheinen interessanterweise nur auf korinthischen Abbildungen, die Frauen halten sie in den Händen, an denen sie sich auch untereinander halten. Die attischen Reigentänze zeigen Kränze nur als Kopfschmuck. Auf den attischen Vasenbildern halten die Frauen allesamt Zweige in den Händen, Männer erscheinen nie mit Zweigen. Sie werden meist tanzend dargestellt, seltener halten auch sie sich an den Händen.

Aus dem böotischen Raum sind zwei Abbildungen mit Waffentänzern bekannt. Die Männer sind hier nackt und nur mit Helmen oder Schwertern bewaffnet (**B 3** und **B 6**), bei diesen Tänzen fassen sie sich nicht an den Händen. Auch die zwei Krieger auf einem Fragment der attischen Dipylonschale **AG 2** tanzen höchstwahrscheinlich, wofür ihre angewinkelte Beinhaltung spricht (**Abb. 3**). Die im homerischen Text erwähnten Dolche werden auf der attischen Schale (**AG 5**) sichtbar: hier wird ein gemischter Reigen aufgeführt, wobei die Männer ovale Objekte und Schwerter bei sich tragen. Im oben aufgeführten Text wird auch der Musiker erwähnt, ein *göttlicher* Sänger,<sup>273</sup> der sich auf seiner Phorminx begleitet. Seine Kleidung bleibt unerwähnt. Auch zwei Akrobaten, die wirbelnde Saltosprünge vorführen, werden erwähnt. Ein Kopenhagener Kantharos (AG3) scheint eine ebensolche akrobatische Tanzszene zu zeigen.<sup>274</sup> Zweige, die in den Händen gehalten werden, und die bei den Abbildungen fast immer mit dabei sind, werden nicht erwähnt. Es scheint also eine auffällige Übereinstimmung von korinthischen Reigenabbildungen mit der Textstelle aus der Ilias zu geben. Eine andere Passage aus der Ilias zeigt eine erste Prozession, die allerdings spontan von einigen Wenigen ausgeführt wurde und höchstens als eine Vorform von Prozessionen und nicht als ein kultisch etabliertes Ritual mit fester Ordnung und klarer Gesinnung auf den Zweck dieser Prozession ausgerichtet war.<sup>275</sup> Im 6. Gesang der Ilias führt die Mutter Hektors Hekabe eine Prozession von Trojanerinnen zu der Statue der Athena, um dieser ein Gewand zuzueignen:

---

<sup>272</sup> Von den Abbildungen ist eine solche Handhaltung schwer erkennbar; der Unterschied zwischen Hand und Handgelenk ist bei der umrissartigen Maltechnik der geometrischen Zeit kaum unterscheidbar.

<sup>273</sup> Vgl. Kapitel 2.

<sup>274</sup> Tsochos wendet allerdings ein, dass es sich hierbei auch um einen musischen Agon als Bestandteil von Leichenspielen handeln könnte (Tsochos2002, 179).

<sup>275</sup> Siehe auch Kapitel 3.

„Sie (Hekabe] aber lief zur Halle und rief den Mägden,  
und die versammelten in der Stadt die würdigsten Frauen.  
Selbst aber stieg sie in die Kammer hinab, die duftende,  
wo die Gewänder ihr waren, die allgemusterten, Werke von Frauen  
Sidoniens, die Alexandros selbst, der gottgleiche,  
von Sidonien hatte gebracht, als er über das breite Meer fuhr,  
auf dem Weg auf welchem er Helena mitgebracht, die Gutgeborene.

Von denen nahm Hekabe eines auf und brachte es zum Geschenk von Athena,  
welches das schönste war an bunten Mustern und das größte,  
und es leuchtete wie ein Stern es lag zuunterst unter den anderen.  
Und sie schritt hin und ging, und viele eilten mit ihr würdige Frauen.  
Als sie aber auf der oberen Burg zum Tempel der Athena gelangten,  
öffnete ihnen die Türen die schönwangige Theano,  
des Kisses Tochter die Gattin Anthenors, des Pferdebändigers.  
Diese hatten die Troer bestellt als Priesterin der Athenaia.  
Und mit dem Opferruf erhoben sie alle die Hände zu Athene.  
Sie aber nahm das Gewand, die schönwangige Theano,  
legte es auf die Knie Athnenaia, der schönhaarigen,  
und betete flehend zur Tochter des Zeus, des großen:  
,Herrin Athenaia! Stadtschirmerin! Ehre unter den Göttinnen!  
Zerbrich dem Diomedes die Lanze und gib, dass auch er selber  
Vornüber niederstürze vor den Skäischen Toren!  
Dass wir dir zwei und zehn Rinder gleich jetzt im Tempel opfern,  
einjährige, die noch nicht den Stachel gespürt, ob du dich erbarmst  
der Stadt und der Frauen der Troer und kleinen Kinder‘.<sup>276</sup>

Ein besonders wertvolles Geschenk wird von den edelsten Frauen der Stadt, angeführt durch die Königin von Troja, Hekabe, zum Tempel der Athena gebracht, wo die Athena-Priesterin Theano das Geschenk der Statue zu Füßen legt. Die Frauen fangen an zu klagen und zu flehen. Danach soll der Athena ein Schlachtopfer von zwölf Rindern gebracht werden. Diese Passage zeigt, dass schon im 8. Jahrhundert Bitt-Prozessionen bekannt waren und vollzogen wurden. Auch das klassische Opfer, welches einer Prozession folgt, ist vorhanden. Allerdings wird diese Prozession bei Homer nicht als *pompé* tituliert – diese erscheint bei

---

<sup>276</sup> Hom. Il. 6, 293–311 (übersetzt von Schadewald1975).

Homer ausschließlich als ein Geleit von Stärkeren für Schwächere.<sup>277</sup> Auch wenn die Bitt-Prozession der Hekabe ein einmaliges Ereignis darstellt, das auf Anraten von Hektor initiiert wurde und offenbar einer Regelmäßigkeit oder einer Integriertheit in den Festkalender der Stadt Troja entbehrt, so kann diese Passage aus der Ilias dennoch mit den Abbildungen auf Vasen des 8. Jahrhundert v. Chr. mit Prozessionssszenen in Verbindung gebracht werden. Was diese schriftlich fixierte Szene andeutet, lassen die Abbildungen deutlicher werden, wie z. B. die Bildszene auf einem böotischen relieffierten Gefäß zeigt: nach links zieht eine Prozession von Frauen, deren Zepter-tragende Anführerin die übrigen Teilnehmerinnen um eine Kopflänge überragt. Die letzte Frau im Zug trägt auf ihrem Kopf eine verzierte Kiste. Lehnstaedt fasst zusammen, dass diese Szene die oben zitierte Passage aus der Ilias illustriert, wobei die Anführerin Hekabe ist und der mitgeführte Gegenstand wohl der Peplos für Athena.<sup>278</sup>

Die im unteren Fries dargestellten Reiter sind ebenfalls mit dem Athena Kult in Verbindung zu bringen; die Frage ist nur, ob der Pithos eine mythische Szene wiedergibt oder eine irdische Athena-Prozession. Das Relief macht jedenfalls deutlich, dass prozessionsartige Züge von Bittstellern mit einem Opfer für die Gottheit im 7. Jahrhundert v. Chr. bekannte Rituale waren, die in unbestimmten Abständen aufgeführt wurden. Leider fehlt es an musikalischer Begleitung der Prozession – jedenfalls findet eine musikalische Performance, mit Ausnahme des Ololo-Geheules der Frauen,<sup>279</sup> keine Erwähnung bei Homer. Die Abbildungen auf den Vasen zeigen dennoch, dass zu Reigentänzen und Prozessionen musiziert wurde, wie die Musikinstrumente Aulos und Phorminx nahe legen. In schriftlichen Quellen sind bei Festen vorgetragene Lieder erstmalig bei Homer nachweisbar: in der Ilias wird ein Paian aufgeführt, den die Griechen nach dem Sieg über Hektor auf ihrem Weg zu den Schiffen sangen.<sup>280</sup> Doch hier wird noch keine Gottheit attribuiert, was den Paian nicht-kultisch erscheinen lässt.<sup>281</sup>

---

<sup>277</sup> Siehe Kapitel 3. und die Diskussion bei Tsochos2002, 23-25 und Lehnstaedt1970, 1-4.

<sup>278</sup> Lehnstaedt1970, 21 und Anm. 220 und 221.

<sup>279</sup> Die klagenden Frauen äußerten den Klageschrei, damals als *Ololyge* bezeichnet (ὄλολυγῆ) (Hom. II. VI, 301).

<sup>280</sup> Hom. II. 22, 391–394.

<sup>281</sup> Das eigentliche Prozessionslied, das Prosodion, entwickelte sich im 7. Jahrhundert v. Chr. und umfasste Prozessionslieder, Bitt- und Danklieder, die zum Aulos gesungen während der *prosodos* (dem Hinschreiten zum Tempel) erklangen (Vgl. Tsochos2002, 27).



Von den Kykladen ist mir bisher nur eine Abbildung bekannt, eine Amphora von Melos.<sup>282</sup> Die Amphora zeigt den festlichen Einzug des Apollon in seinen Tempel in Delphi. Apollon, der seine Wintermonate bei den Hyperboreern verbrachte, wird auf dieser Abbildung im Gefolge zweier Frauen gezeigt, welche die Musen sein könnten, oder auch zwei hyperboreische Frauen.<sup>283</sup> Apollon selbst spielt auf einer 7-saitigen Kithara und hat den Mund zum Gesang geöffnet, wie auch die Frauen. Es handelt sich hierbei nicht um eine klassische Schreit-Prozession, sondern um einen Einzug auf einem Gefährt.<sup>284</sup> Während des protoattischen Malstiles ist insgesamt ein Anstieg der Prozessionsszenen auf Vasen zu verzeichnen<sup>285</sup>, welche die Ekphora- und Prothesis-Szenen, die typisch für die geometrische Zeit sind, allmählich verdrängen. Nur sind diese Prozessionsszenen mit Ausnahme einer Vase – und auch das ist strittig – nicht musikbegleitet. Die Musikinstrumente erscheinen, wie auch in der Stilepoche zuvor, bei den Reigentänzen. Auffallend ist, dass fast alle Abbildungen auf Hydrien zu finden sind, was bei der geringen Materialmenge aber durchaus auch ein Zufall sein kann. Nur eine Amphora und ein Kesseluntersatz stechen aus der Einheitlichkeit heraus. Da schon aus der attisch-geometrischen Malepoche eine Vielzahl an Gefäßtypen für Reigenabbildungen verwendet wurde, kann davon ausgegangen werden, dass auch protoattische Gefäße für ihre Reigendarstellungen andere Gefäßtypen als nur die Hydrien verwendeten.<sup>286</sup> Dennoch muss eine Häufung der Reigenszenen auf Hydrien postuliert werden, welche wahrscheinlich daher rührt, dass Hydrien im Totenkult verwendet wurden. Ein Hydriafragment (**PA 2**) sticht bezüglich der Kleidung des Musikers aus dem Fundus der anderen geometrischen Vasen hervor: zwischen zwei langgewandeten Frauen, die nach rechts schreiten, erscheint ein Aulet mit einem langen verzierten Gewand. Dies ist die bisher einzige Darstellung eines vornehm gekleideten Musikers, und dies ist auffällig, da die Musiker wie die übrigen männlichen Teilnehmer dargestellt wurden, d. h. nackt oder eben in einer Rüstung.<sup>287</sup> Die Reigenszene ist durch die langen und verzierten Gewänder der Teilnehmer als eine besondere, wichtige Szene markiert. Hinsichtlich der Kleidung der beiden Geschlechter sind mit dieser Ausnahme keine Unterschiede zu den Abbildungen in

---

<sup>282</sup> Einzug des Apollon, Ende 7. Jahrhundert v. Chr., aus: Musikgeschichte in Bildern, Band 1: Die Musik des Altertums, Schneider – Besseler (Hg.), Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1974–1989, 43.

<sup>283</sup> Wegner1963, 43.

<sup>284</sup> Wegner beschreibt dies als einen Wagen (Wegner1963, 43), oft wurde Apollon allerdings auch auf einem Fluggerät beschrieben, um den langen Weg von und zu den Nordvölkern zurücklegen zu können.

<sup>285</sup> Vgl. Kourou1985, 419.

<sup>286</sup> S.o. Kantharos, Schale, Napf, Kanne und eine Hydria.

<sup>287</sup> Rüstung: AG2, nackt und bewaffnet: B3 und B6.

attisch-geometrischer Zeit feststellbar: bekleidete Frauen und nackte Männer stehen sich in zwei Reigenformationen gegenüber, halten sich an den Händen und tragen zusätzlich Zweige. Zwei Ausnahmen sind für die übliche Bekleidung der Frauen bisher dokumentierbar: ein attisch-geometrischer Napf (**AG 4**) zeigt neun nackte Männer und sechzehn nackte Frauen, die sich in einem Reigen formieren und von einem Phorminxspieler begleitet werden. Das andere Beispiel stammt aus dem böotischen Raum und zeigt auf einem Kantharos einen Reigen dreier unbekleideter Frauen, welche von einem Phorminx-Spieler angeführt werden. Ist diese Nacktheit kultisch zu deuten, oder erotisch? Es fällt auf, dass beide Gefäße durchaus mit dem Bereich des Symposiums in Verbindung zu bringen sind. Analog zur späteren archaischen und klassischen Zeit Griechenlands könnten nackte Frauen auf Trinkgefäßen also durchaus als erotisierend verstanden werden. Wie auch schon auf den attisch-geometrischen Vasen, sind die Musiker als Anführer der Reigen oder inmitten dieser positioniert. Ein kleiner Unterschied ist bei den Gefäßen der attisch-geometrischen Zeit bemerkbar: in den früheren Abbildungen finden sich vier Musiker in anführender Position, während nur zwei inmitten des Reigens erscheinen. Auf protoattischen Gefäßen ist das Verhältnis beider Positionen gleich. Doch im böotischen Raum derselben Zeit finden sich die Musiker ausschließlich an vorderster Stelle. Auf den ersten Blick sieht es so aus, als würden die Musiker zunächst eher den Reigen von der Mitte aus begleiten, wie auch das Textbeispiel der Ilias deutlich illustriert. Dies ist bei Reigentänzen sicherlich sinnvoll, um den Tänzern die bestmögliche Hörposition zu ermöglichen.

Bei einer Hydria des Analatos-Malers (**PA5**) bewegt sich ein Aulet auf einen Reigen von jeweils einem nackten Mann und einer bekleideten Frau zu. Der Musiker könnte dem Reigen aber auch gegenüber stehen. Die Kombination von zwei Musikern ist auf der Berliner Hydria (**PA 4**) besonders schön zu sehen: in zwei Registern werden ein Frauenreigen (klassisch mit Zweigen und sich an den Händen haltend) und ein Männerreigen gezeigt (nackt, wie üblich in geometrischer Zeit). Der obere Frauenreigen wird von einem nackten Aulet und einem ihm nachfolgenden, ebenfalls unbekleideten Phorminx-Spieler angeführt, der untere Männerreigen von einem nackten Aulet. Die möglicherweise als singend markierten Männer scheinen den Aulet durch Klatschen der Hände rhythmisch zu begleiten. Auf schematisierten Abbildungen der geometrischen Zeit ist eine Öffnung der Münder schwer nachweisbar, dennoch könnte man bei gutem Willen bei der achten und zehnten männlichen Figur hinter dem Aulet, wie auch bei der dritten Frau hinter dem Phorminxspieler, einen zusätzlichen Strich in Höhe des Kinnes bemerken, der eventuell einen geöffneten Mund zeigen soll.

## Böotische Vasen

Die spätgeometrischen böotischen Vasen mit Reigen und Prozessionsdarstellungen fallen zeitlich mit den attisch-geometrischen Abbildungen zusammen, unterscheiden sich jedoch in der Darstellung von Reigentänzen. Während die Reigen aus attischen Werkstätten dadurch gekennzeichnet sind, dass sich die Frauen und Männer an den Händen halten, fehlt in der böotischen Kunst dieses ‚verbindende‘ Element. Die Arme der dargestellten Personen hängen herunter oder sind nach oben erhoben. Die Anwesenheit der Musiker lässt auf einen Tanz, bzw. Reigen schließen, ebenso die Tatsache, dass mehrere Personen miteinander gezeigt werden, ohne die signifikanten Gerätschaften, welche bei kultischen Aufzügen wie einer Prozession zu erwarten sind. Da jedoch die wenigen Informationen nicht ausreichen, um diese musikalisch begleitete Formation näher zu definieren, wird hier eher ein Tanz angenommen, da ein Reigen zwar vermutet, aber nicht nachgewiesen werden kann. Bisher sind vier dieser Tanz-Szenen bekannt: Sie zeigen bei dreien der Vasen mehrere Frauen hintereinander in einem Zug, der als Prozession oder als Reigen gedeutet wird.

Bei einer spätgeometrischen Henkelpyxis (**B 3**) tritt ein solcher Zug von Frauen zusammen mit einem Waffentanz in Erscheinung. Auf der A-Seite wird ein Tanz nackter, nur mit einem Helm bekleideter Männer gezeigt, welche von einem Phorminxspieler angeführt werden. Der Zug der Frauen auf der B-Seite kann als Prozession gedeutet werden: drei bekleidete Frauen schreiten zu einer thronenden Figur, welche von der ersten Frau ein Gefäß in Empfang nimmt. Brand deutet diese Figur als Gottheit, es kann sich aber auch um einen König handeln.<sup>288</sup> Durch die Übergabe eines Gefäßes lässt sich diese Szene relativ sicher in die Kategorie der Prozessionen einordnen. Es ist sinnvoll, beide Seiten als zusammengehörige Szenen zu verstehen. Ob nun die musikalische Begleitung des Waffentanzes auch mit zu der Prozessionsszene gerechnet werden kann, muss dahingestellt bleiben.

Ebenfalls einen Waffentanz, jedoch ohne die Kombination mit einem Frauenzug, zeigt ein spätgeometrischer Krater (**B 6**). Vier mit Schwertern bewaffnete Männer tanzen und werden angeführt von einem männlichen Phorminxspieler. Wie bei dem obigen Beispiel eines Waffentanzes berühren sich auch hier die Männer nicht. Einen reinen Frauenreigen zeigt der Kantharos **B 4**. Hier sind drei unbekleidete Frauen an den Händen sich haltend dargestellt. Die vorderste Frau trägt einen achtarmigen Strahlenkranz in der Hand (vielleicht einen Oktopus?). Der Musiker vor ihr wendet sich den Frauen zu und spielt auf einer Phorminx. Interpretiert man den Gegenstand der ersten Frau als ein heiliges Gerät, oder eine

---

<sup>288</sup> Interpretation als Gottheit siehe Brand2000, 193.

Opfergabe, so kann hier ein musikalischer Reigen, aber auch eine Prozessionsdarstellung angenommen werden.

Das vierte Gefäß aus Bötien ist ein spätgeometrischer Pithos (**B 5**), auf welchem auch eine Prozessionsszene vermutet werden kann: auf der Schulterzone des Gefäßes steht ein nackter Phorminxspieler, auf diesen kommen von rechts sechs mit langen Gewändern bekleidete Frauen zu. Unter der Leier des Musikers sind zwei kleine Figuren abgebildet. Im Falle der Deutung eines Reigens, wie Brand die Szene sieht<sup>289</sup>, fallen die kleinen Figuren auf: sind es Kinder, so wäre dies für eine Reigendarstellung ungewöhnlich. Bisher sind keine Reigendarstellungen aus geometrischer Zeit bekannt, bei denen auch Kinder zugegen sind. Die Ursache für kleinere Personen auf Gefäßen ist üblicherweise im Malgrund zu suchen.<sup>290</sup> In dieser Lesart wären es lediglich zu klein gestaltete Männer oder Frauen. Für diesen Fall sehe wird die Darstellung hier eher in Richtung eines Reigentanzes interpretiert.

Bei allen vier Abbildungen aus Bötien sind die Musiker männlich und spielen die Phorminx, bzw. eine dreisaitige Leier. Allen Darstellungen ist gemein, dass die Musiker jeweils den Tanz oder den Prozessionszug anführen oder ihm gegenüber gestellt sind. Die Männer sind nackt gezeigt, bei den Waffentänzen tragen sie zusätzlich Helme und Schwerter. Die Nacktheit der Männer ist obligatorisch, Helm und Schwert müssen als Attribute verstanden werden, die dem Betrachter die Deutung der Männer als Krieger offenbaren. Die Frauen erscheinen auf drei der vier Gefäße; dabei sind sie zweimal bekleidet dargestellt und einmal nackt. Auch wenn nur eine geringe Zahl der verfügbaren Abbildungen der geometrisch-böotischen Malkunst vorhanden ist, so kann davon ausgegangen werden, dass es sich wie auch bei den attischen Gefäßen aus geometrischer Zeit verhält: die Männer erscheinen nackt, die Frauen bekleidet. Die Nacktheit der Frauen auf der einen Reigenszene weist diese vielleicht als eine nicht-kultische Szene aus, die eher in den erotischen Bereich verweist. Die Musiker werden analog zu den anderen Männern nackt dargestellt, allerdings tragen sie auf den beiden Krieger-Abbildungen weder einen Helm noch ein Schwert.

---

<sup>289</sup> Vgl. Brand2000, 193.

<sup>290</sup> Vgl. Kapitel 4.

## Zypern, Lakonien und andere griechische Gebiete

Das vom zentralen Griechenland eher weit entfernte Zypern mischt ägyptische Elemente in den griechischen Stil.<sup>291</sup> Neben einigen Gefäßen und Bronzeschalen, auf welchen Musiker gezeigt werden, gibt es fünf Abbildungen auf unterschiedlichen Gefäßen, die eine Prozessionsszene oder einen Reigen zeigen. Datiert sind die Gefäße auf zwischen 800 und 600 v. Chr. und umfassen damit die spätgeometrische Zeit bis zur frühen archaischen Zeit. Heraus fällt die Datierung eines Zylindersiegels aus Enkomi,<sup>292</sup> welches schon zu spätyprischer Zeit, also zw. 1600 und 1350 v. Chr. hergestellt worden ist, d. h. zeitlich parallel zu den minoischen Wandfresken, Sarkophagen und Gefäßen. Darauf ist ein tanzender Musiker zu sehen, der auf einer spitzwinkligen, viersaitigen Harfe spielt und eine Prozession von drei Personen zu einer mit einer Libationsröhre trinkenden, thronenden Person anführt. Das von Aign datierte und beschriebene Siegel enthält leider keine Informationen über die Kleidung des Musikers.<sup>293</sup> Auch fehlt eine nähere Beschreibung der drei Personen, die männlich oder weiblich, bekleidet oder nackt sein könnten. Das begründet sich in der Größe des Malgrundes, der gerade bei Siegeln die kleinste Malfläche bietet. Eine bessere Betrachtung ermöglichen die keramischen und bronzenen Gefäße. Auf der sogenannten Hubbard-Amphora, welche auf 800 v. Chr. datiert wird, sind auf der A-Seite vier Frauen in einem Reigen zu sehen. Sie tragen ein kurzes Gewand und ihre Brüste sind mit angegeben. In ihrer Mitte spielt eine Leierspielerin, bei welcher die Brüste ebenso hervorgehoben sind.<sup>294</sup>

Ähnlich den Darstellungen von Reigen aus attisch-geometrischer Zeit halten die Frauen in ihren Händen Zweige. Zusätzlich erscheint im Bild eine Palme. Auf der B-Seite ist ein Gott oder König auf einem Thron dargestellt. Er trinkt mit einem Siphon aus einem Gefäß, welches ihm von links von einem Kuldiener gereicht wird. Auf der anderen Seite des Thrones erscheinen am Bildrand eine Sphinx und ein Bukranion. Vergleicht man dies mit ähnlichen Abbildungen aus dem Bildrepertoire Mesopotamiens, so ist die thronende Person eher ein König denn ein Gott. Der musikalisch begleitete Tanz wäre demnach zur Unterhaltung des Königs aufgeführt, der gleichzeitig ein Getränk genießt.

---

<sup>291</sup> Bsp. Musikerin mit ägyptischen Kopfschmuck auf einer zypriotischen Schale mit grüner Glasur (ägyptische Fayence imitierend), Spätyprisch II, New York, Cesnola Collection. Vgl. Brand2000, 183.

<sup>292</sup> Zylindersiegel, spätyprisch I–I. Siehe Brand2000, 186, Zypr.11.

<sup>293</sup> Aign1963, 60 III 2 Abb. 25. aus Brand2000, 186.

<sup>294</sup> Siehe Brand2000, 184. Brand bezeichnet die Leierspielerin als Mann, erwähnt aber gleichzeitig die Angabe der Brüste.

Aus demselben Zeitraum gibt es eine Bronzeschale, die ebenfalls eine thronende Figur zeigt, welche mit einem Dreifuß voller Früchte bewirtet wird. Hinter der Figur, die Brand als Gottheit deutet, erscheinen drei Musiker mit Lyra, Aulos und Tambourin. Auf der anderen Seite tanzt ein Frauenreigen. Brand vergleicht diese Szene mit den geometrischen Siegeln und bezeichnet sie analog als Kultszene.<sup>295</sup> Die Kombination der drei Musiker ist für den orientalischen Raum bekannt, die Person, welche das Tambourin spielt, muss man sich daher als weiblich vorstellen. Weder im mesopotamischen noch im griechischen Kulturraum sind Abbildungen von Tambourin spielenden Männern bekannt.

Zwei weitere Bronzeschalen zeigen Musiker, welche auf eine sitzende Figur zuschreiten. Im Falle der in 700 v. Chr. datierten Bronzeschale kommt zu dieser Musikergruppe, bestehend aus Tambourin und Leier, ein Frauenreigen hinzu. Das Beispiel aus protozypriotisch III, ca. 600 v. Chr. lässt wieder den ägyptischen Einfluss offenbar werden: ein auf einem Thron gelagerter König und seine mit einer ägyptischen Krone versehene Königin erwarten die Gaben, welche ihnen die Bediensteten bringen und verschönern sich das Gelage mit musikalischer Begleitung eines Aulosspielers. Alle Darstellungen aus dem zypriotischen Raum zeigen relativ einheitlich die Bankettszene einer thronenden Figur, welche einen Zug von Adoranten, Diener und oder Musiker erreicht.<sup>296</sup>

Aus Lakonien gibt es derzeit nur einen Nachweis für einen musikbegleiteten Reigen. Die in Amyklaion gefundene Gefäßscherbe zeigt einen Männerreigen, bei dem sich die Figuren an den Händen fassen und Zweige tragen; zwischen ihnen musiziert ein Mann auf einer viersaitigen Phorminx mit nach außen schwingenden Armen. Brand identifiziert dieses Instrument als eine Phorminx östlicher Herkunft.<sup>297</sup>

Aus geometrischer Zeit existieren einige Gefäße mit musikbegleiteten Reigen oder Prozessionsszenen, wobei die Reigen ganz klar überwiegen. Dabei ist die Darstellung jener Tanzszenen normiert: die Männer erscheinen meistens unbekleidet, die Frauen in langen Gewändern.<sup>298</sup> Auch existieren zwei Gefäße, eines aus dem attischen, eines aus dem böotischen Raum, welche unbekleidete Frauen in einem Reigen zeigen (**AG 4** und **B4**). Es gibt reingeschlechtliche und gemischtgeschlechtliche Reigen, wobei sich Mann und Frau jeweils ablösen. Die musikalische Begleitung ist nicht bei allen Reigen/Prozessionsszenen zugegen. Von den einigen hundert Vasenbildern mit Reigendarstellungen des griechischen

---

<sup>295</sup> Brand2000, 185.

<sup>296</sup> Alle zypriotischen Gefäße sind bei Brand verzeichnet: Brand2000, 183–186.

<sup>297</sup> Athen, NM 234. Siehe Brand2000, 195, Glakon 2.

<sup>298</sup> Tölle hat jedoch gezeigt, dass durchaus auch bekleidete Männer in Reigenszenen anzutreffen sind. Diese tragen meist kurze Chitone (Tölle1964, 74–75).

Kulturraumes der geometrischen Zeit listet Tölle 50 Szenen mit Musikbegleitung auf.<sup>299</sup> Da von den wenigsten der von ihr aufgeführten Vasenbilder Abbildungen in Katalogen ausgestellt und damit öffentlich zugänglich sind kann ich diese Angaben leider auch nicht überprüfen. Auffällig jedoch ist, dass es mehr Abbildungen von Reigentänzen ohne Musikbegleitung gegeben zu haben scheint.

Wenn auf geometrischen Reigenszenen musiziert wird, dann von einem Mann auf einer Phorminx seltener auf einer Lyra. In der protoattischen Kunst treten erstmalig Auleten auf; als Begleitung der Phorminx oder alleine (**PA 2**, **PA 4** bis **PA 6**), Böotien zeigt in geometrischer Zeit nur Phormingen zu Reigen. Die häufigste Position der Musiker ist inmitten der Reigen. Der zwischen den Tänzern stehende Musiker könnte andeuten, dass er sich in der Mitte eines im Kreise sich formierenden Reigentanzes befindet, wie der Vergleich mit den Reigenszenen aus der Ilias vorführt. Teilweise führen die Musiker die Reigen auch an. Die böotische Zeit unterscheidet sich innerhalb ihrer Vasenproduktionszentren in den Reigendarstellungen: während die attische Malerei die Reigen durch verschränkte Hände der Teilnehmer anzeigt, so sind die böotischen Tänzer frei stehend dargestellt.

Im Gegensatz zu der vorherigen minoisch-mykenischen Zeit sind zwei Unterschiede feststellbar: die Reigen sind nicht mehr zwingend kultisch konnotiert und werden, angedeutet durch akrobatische Tänzer und Händeklatschen, auch bewegungsfreudiger.<sup>300</sup> Innerhalb der geometrischen Epoche werden die Saiteninstrumente allmählich von den Auloi verdrängt, die ab der Mitte des 7. Jahrhunderts dargestellt werden. Doch auch ein Nebeneinander beider Musikinstrumente kommt vor (**PA 4**), vor allem im korinthischen Raum werden Aulos und ein Saiteninstrument häufig zusammen bei Reigenszenen abgebildet (**K1**, **K4** und **K6**). Die Musiker betreffend vollzieht sich ebenfalls, wenngleich nur ikonografisch, ein bedeutungsvoller Wandel: während die Musiker der geometrischen Zeit ausschließlich nackt oder mit kurzen Chitonen abgebildet sind, erscheint in der protoattischen Zeit der erste Musiker, ein Aulet, mit einem festlichen langen Gewand (**PA 2**). Es kann geschlussfolgert werden, dass sich ikonografisch ein bedeutsamer Wandel hinsichtlich der Instrumentation aber auch hinsichtlich des Status der Musiker vollzogen hat. Das den Kult prägende

---

<sup>299</sup> Tölle1964, 124. Die Definition der ‚Reigentänze‘ ist jedoch nicht ganz treffend, da Tölle auch einige Szenen des Symposiums und akrobatischen Springtänzen mit auflistet, die nicht zu den Reigen gehören.

<sup>300</sup> Brand spricht hier von profanen Reigentänzen (Brand2000, 61–62). Tölle hingegen meint noch ein durch „Beherrschung, Klarheit und fundamentalen Ernst gekennzeichnetes Menschenbild“ durch die Reigendarstellungen repräsentiert zu finden (Tölle1964, 87), damit rekurriert sie m. E. aber eher auf den Diskurs seit Winckelmann über die „edle Einfach und stille Größe“ der Griechen: Sie setzt voraus, dass die Griechen ihre Kunst an einem Ideal menschlicher Charakteristika maßen (Vgl. dazu Hölscher2002, 20–21). Zu dem Diskurs über die Realitätsbezogenheit von Vasenbildern siehe Kapitel 4.

Instrument ist nun der Aulos, die Musiker erscheinen nicht mehr hauptsächlich unbekleidet, sondern in prächtigen Gewändern.

Mit dem Ausklang der geometrischen Stilepoche enden auch größtenteils die Abbildungen von Reigentänzen. Prozessionsszenen treten um 600 v. Chr. mit der schwarzfigurigen Malerei in den Vordergrund. In Korinth sind beide Bewegungen noch zeitgleich beobachtbar. In der nachfolgend beschriebenen Hauptzeit der Prozessionsbilder werden die Reigendarstellungen nur noch vereinzelt abgebildet. Ich möchte die Lesart vorschlagen, die Prozessionen als ein Substitut für Reigenszenen zu deuten, wie im Folgenden zu beweisen ist.



## 6 DIE HAUPTZEIT DER PROZESSIONSABBILDUNGEN: SCHWARZFIGURIGE UND ROTFIGURIGE MALEREI

Die Hauptzeit der Prozessionsabbildungen auf Vasen beginnt Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. und endet mit dem Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. Die in der klassischen Zeit aufkommenden Opferdarstellungen verdrängen jene mit Prozessionsszenen allmählich. Aufgrund der ikonografischen Unsicherheit Prozessionsszenen von Reigentänzen und Gesandtschaften, wie auch von Opferszenen am Altar zu unterscheiden sind bisher unterschiedliche Zählungen von Prozessionsszenen zustande gekommen.<sup>301</sup> Für meine Untersuchung habe ich alle Vasenbilder aus dem Untersuchungszeitraum zusammengetragen, die in der Literatur als musikbegleiteten Prozessions- und Opferszenen beschrieben sind, und zusätzlich Vasenbilder, die zwar nicht als Prozessionen ausgewiesen sind, die aber hintereinander schreitende Figuren mit Musikinstrumenten oder Gesang darstellen. Das Material der Vasen wurde aus Sammlungen des Corpus Vasorum Antiquorum (CVA), des Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), des Beazley Online Archivs (BOA), Boardmans Vasenkatalog (Boardman1998a–d) und Abbildungskatalogen aus verschiedenen Dissertationen und Arbeiten über Prozessionen<sup>302</sup> und Musik im antiken griechischen Kult<sup>303</sup> zusammengetragen. Insgesamt konnten auf diese Weise 112 Gefäße mit musikbegleiteten Abbildungen im griechischen Raum seit der geometrischen Zeit in die Analyse mit einbezogen werden.<sup>304</sup> Für den Hauptuntersuchungszeitraum vom 6. bis zum 5. Jahrhundert v. Chr. sind davon 90 Gefäße relevant, d. h. nur 22 Abbildungen fallen in die Zeiträume davor.<sup>305</sup> Nach Anwendung der im Methodenkapitel beschriebenen Auswahlkriterien konnten davon nur noch 32 schwarzfigurige und 8 rotfigurige Gefäße als Musik-Prozessionen interpretiert werden. Hinzu

---

<sup>301</sup> Die bisher aktuellste Zählung von Tsochos (2002) listet 143 schwarzfigurige und 86 rotfigurige Vasen mit Prozessionen aus dem griechischen Raum auf; Lehnstaedt (1977) 79 schwarzfigurige und 90 rotfigurige; weitere Aufzählungen siehe Zschätzsch2002, 143, Fußnote 588.

<sup>302</sup> Lehnstaedt1970; van Straten1995; Tsochos2002; True – Daehner2004.

<sup>303</sup> Helmut Brand2000; Annemarie Neubecker1994; Anemone Zschätzsch2002; ThesCRA II 2005;

<sup>304</sup> Siehe Vasenkatalog im Kapitel 10.

<sup>305</sup> Attisch schwarzfigurig: 46, rotfigurig: 32, Böotisch schwarzfigurig: 2, Korinthisch: 9, italisch: 1. Diese Gefäße werden im Kapitel 6 vorgestellt und sind in den Tabellen 1–3 gelistet.

kommen 8 Gefäße aus der mittelkorinthischen Zeit. Die anderen Abbildungen erwiesen sich als ‚Szenen am Altar‘ ohne eine erkennbare Prozession, als Reigen, Hochzeitsumzüge, dionysische Umzüge und andere Szenen mit Musik.

Die Vasenbilder zeigen, dass Musikinstrumente auf etwa einem Drittel aller Abbildungen mit Prozessionen dargestellt sind: die Abbildung von Musikszenen ist in diesem Kontext also eher selten und nicht die Regel. Dies widerspricht der Beobachtung von Tsochos, der die Musikbegleitung in den Prozessionen nur am Rande untersucht, dass fast alle Prozessionsszenen in der griechischen Vasenmalerei musikbegleitet sind.<sup>306</sup> Auch Zschätzsch kommt zu dem Ergebnis, dass die „Darstellungen von Prozession und Opfer mit Musik im Vergleich zu denjenigen ohne Musik geringer“ ist.<sup>307</sup> Dieses Ergebnis hält der genauen Untersuchung nicht stand: Im BOA sind 174 Prozessionsszenen und 297 Opferszenen aufgelistet.<sup>308</sup> Davon weisen insgesamt nur rund 150 Abbildungen von Opferungen oder Prozessionen auch Musikinstrumente oder Gesang auf, was ebenfalls etwa einem Drittel entspricht. Allerdings muss auch beachtet werden, dass viele der im BOA geführten Darstellungen fragmentarisch sind und Musiker durchaus abgebildet gewesen sein können, nur nicht mehr erhalten sind. Es ist jedenfalls auffällig, dass die meisten Prozessionsbilder auf Vasen ohne Musik auskommen.

Am Ausgang der klassischen Zeit finden Prozessions-Abbildungen ihr vorläufiges Ende. Aufgrund der umfassenden Veränderungen mit Beginn der Eroberungszüge Alexanders des Großen und dem daraus resultierenden hellenistischen Zeitalter, brechen die Vasenproduktionsstätten zusammen, die Märkte zerfallen, neue treten auf. Gefäße werden nach wie vor hergestellt, doch mit nahezu puristischer Verzierung: Applikationen und einfache Muster zieren nun die Vasen. Das Interesse an kostspieligen, luxuriös verzierten Prunkgefäßen war in dieser Zeit offenbar geschwächt. Erst in römischer Zeit treten Prozessionsszenen wieder in Form von Triumphprozessionen, Beerdigungszügen, den Circa Pompensis und anderen Festzügen auf.<sup>309</sup>

Gemeinhin wird die Schale des Niarchos (**S 1**) als die erste Abbildung einer Opferprozession der schwarzfigurigen Malerei gesehen.<sup>310</sup> Der Göttin Athena werden Stier, Schwein und Widder als Opfertiere zugeführt. Sie erwartet die Opfertiere neben ihrer Priesterin hinter dem Altar. Ein aufwendig gekleideter Mann führt die Prozession von bewaffneten Krieger

---

<sup>306</sup> Vgl. Tsochos2002, 235 und 265.

<sup>307</sup> Zschätzsch2002, 143.

<sup>308</sup> Vgl. Einleitungskapitel.

<sup>309</sup> Siehe dazu ThesCRA2004: Römische Prozessionen, 33–58.

<sup>310</sup> True – Daehner2004, 19; Laxander2000, 7; Brand2000, 98.

an, dahinter folgen Prozessionsteilnehmer zu Pferd. Dieses Opfer wurde im Kontext eines Krieges vollbracht. Gleich zwei Auleten und ein Kitharist begleiten die Prozession; sie befinden sich direkt hinter den Opfertieren. Die Vase datiert in die Zeit um 570/560 v. Chr., als in Athen die Statue der Athena Promachos geweiht wurde. Die ersten Prozessionsabbildungen zeigen zumeist eine Prozession zu genau dieser Statue.<sup>311</sup> Die Weihung der Statue könnte einer der Gründe sein, warum innerhalb dieses Zeitraumes die Vasenproduktion mit Prozessionsszenen zunahm. Offenbar wurden diese Vasen als Votivgaben im Tempel der Athena Promachos installiert.

Ein weiteres zentrales Motiv der frühen Prozessionszüge ist die Heimkehr des Hephaistos, die auf der Françoisvase (**S 41**) zu sehen ist. Der aufwendig gestaltete attisch-schwarzfigurige Volutenkrater, der ebenfalls in die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr. datiert, wurde im italischen Chiusi gefunden. Auf dem vollständig erhaltenen Gefäß sind unter anderem eine Götterprozession und ein Reigen zu sehen. Der Reigen auf der Schulterzone besteht aus festlich gekleideten und inschriftlich benannten Männern und Frauen, die sich an den Händen halten, und von Theseus mit einer Lyra angeführt werden (**Abb. 4b**). Die Prozession auf der Bauchseite zeigt die Heimkehr des Hephaistos, der auf einem Maulesel reitet (**Abb. 4a**). Angeführt von Dionysos, wird er von drei Silenen und vier Nymphen begleitet, welche jeweils als Gruppen bezeichnet werden: Silenoi und Nymphai. Der zweite Silen spielt einen Aulos, zudem trägt er eine Phorbeia.<sup>312</sup> Der Übergang der Silenengruppe zu jener der Nymphen ist stilistisch wirkungsvoll inszeniert mit einer tänzerisch-erotischen Umarmung. Die Nymphe dahinter klatscht in die Hände und die vierte schlägt Zimbeln gegeneinander. Die François-Vase ist das erste Gefäß mit der Abbildung der berühmten Hephaistos-Rückführung in den Olymp. Das Besondere an Vasen mit dieser speziellen figürlichen Anordnung ist aber, dass sie über einen Zeitraum von fünf bis sechs Generationen dargestellt wurde; Schöne-Denkinger vermutet daher, dass hier eine wichtige Prozession zu Ehren des Gottes Dionysos zugrunde liegt, dessen Kult im 6. Jahrhundert v. Chr. von großer Bedeutung war.<sup>313</sup> Der Krater ist deshalb besonders, da er festliche, militärische und mythische Szenen vereint, die im Zusammenhang mit dem Dionysoskult zu deuten sind. Wie die einzelnen Szenen zu einem Opferfest kombinierbar sind soll hier nicht diskutiert werden. Interessant für unsere Untersuchung ist die gleichzeitige Darstellung eines archaischen Reigentanzes und einer mythischen Prozession. Der Reigen wird, wie meist

---

<sup>311</sup> Vgl. Lehnstaedt1970, 80. Hintergrund zur Weihung der Statue ist die Eunomie Solons. Musikbegleitete Prozessionen zur Athena Promachos zeigen auch andere Vasenbilder: S 1; S 24; S 25.

<sup>312</sup> Mundbinde, die Auleten oftmals trugen, um den Luftstrom besser auf die beiden Röhren konzentrieren zu können.

<sup>313</sup> Vgl. Schöne-Denkinger2008, 44.

üblich, von einem Saiteninstrument angeführt. Die Prozession jedoch muss lärmend und bewegend gewesen sein: der Aulet trägt die Phorbeia, welche lautes und langes Spielen ermöglicht,<sup>314</sup> das Händeklatschen und der metallische Klang der Zimbeln lassen einen bewegten Rhythmus erahnen, dem das Silen-Nymphen Pärchen tanzend verfallen ist. Der Weinschlauch, den der Silen hinter Hephaistos schwer zu tragen hat, deutet den Alkoholkonsum der Teilnehmer an. Hier stehen sich also der ruhig bewegte Reigen und der weintrunkene Dionysos-Umzug konträr gegenüber. Dionysos und Athena sind also die Hauptadressaten musikbegleiteter Prozessionen, einige wenige Abbildungen gelten den Nymphen, Hermes und Herakles.<sup>315</sup>

In der rotfigurigen Malerei ist Athena nahezu verschwunden; Hermen zeigen den Adressaten des Umzugs – Hermes – an, oder auch die Gefäße selbst: vor auf allem Loutrophoren (typische Brautgefäße) sind nun noch Prozessionen abgebildet, die dadurch als Hochzeitsprozessionen ausgewiesen sind.<sup>316</sup> Brand und Zschätzsch ordnen die musikbegleiteten Kulthandlungen nach weiteren Gottheiten: Feste für Poseidon, Artemis aber auch Kybele, eine recht spät nach Griechenland gekommenen Ekstasegöttin aus dem Osten.<sup>317</sup> Prozessionsbilder sind bei diesen Festen jedoch nicht zu finden, es handelt sich bei diesen Abbildungen um Opferszenen am Altar.

Für Prozessionsbilder können, soweit keine Gottheit oder sie auszeichnende Attribute ikonografisch festgehalten sind, keine Gottheiten als Adressaten bestimmt werden. Diejenigen Gottheiten aber, die auf kultischen Festszenen sicher benennbar sind, haben allerdings auch, wie Brand bemerkt, eine große Nähe zur Musik.<sup>318</sup> Apollon, Dionysos, Hermes, Athena und Kybele sind entweder musizierende Götter, haben selbst Musikinstrumente erfunden, oder stehen in einem musikalischen Fest-Zusammenhang. Hier steht nicht zur Debatte, ob die anderen Gottheiten im realen Festalltag keine musikbegleiteten Prozessionen erhielten, denn davon ist weder auszugehen, noch ist die Untersuchung darauf ausgerichtet, die ‚Realität‘ griechischen Opferbrauchtums zu

---

<sup>314</sup> Der Zusammenhang zwischen der Spieltechnik mit Phorbeia und Lautstärke wird in Kapitel 6 näher erläutert.

<sup>315</sup> Nymphen: K 1; Hermes: S 10; S 23; S 33; R 5; Herakles: S 21; S 22; R2. Siehe auch Katalog von Zschätzsch, die kultische Szenen nach den Gottheiten geordnet hat (Zschätzsch2002). Weitere Vasenbilder mit Herakles und Musikern siehe im Katalog von van Straten1995, 256–370 (V 347–V 350, V 359, V 364, V 391 und Abb. 50, 52 und 53). Diese Vasenbilder habe ich nicht mit in meinen Katalog aufgenommen, da sie mythische Szenen sind.

<sup>316</sup> Siehe Tabelle 1–3.

<sup>317</sup> Siehe Brand2000, 100–113 und Zschätzsch2002, 1–138.

<sup>318</sup> Brand2000, 113.

erfassen.<sup>319</sup> Die Frage besteht eher nach der Funktion dieser Gefäße, die sich vornehmlich in etruskischen und italischen Gräbern oder griechischen Heiligtümern befanden.

Wie schon eingangs erwähnt, wandeln sich die Motive der griechischen Vasen seit dem Ende der geometrischen Zeit von den Reigenszenen zu den Prozessionsszenen und schließlich zu den Opferszenen hin. Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. verändert sich der Malstil der Vasenkünstler. Die großen Szenen der Prozessionen werden abgelöst von den ‚intimeren Momenten‘ am Altar.<sup>320</sup> Auf den Vasenbildern werden weniger Teilnehmer dargestellt. Diese wenigen Figuren sind dafür um einiges größer auf der bemalten Fläche aufgetragen als noch auf der attischen Bandschale (**S 1**). Der Maler konnte umso mehr sein künstlerisches Geschick in der feinen Ausarbeitung der unterschiedlichen Gesichter und Gewänder zeigen.<sup>321</sup> Wie erklärt sich diese Verschiebung hin zur Opferhandlung am Altar? Wird dem Opfer am Altar mehr Aufmerksamkeit geschenkt als zuvor, oder haben wir es mit einer Veränderung in der ästhetischen Wahrnehmung zu tun? Änderte sich der Geschmack der Auftraggeber und Käufer? Laxander geht davon aus, dass die Verschiebung eine Reflexion einer veränderten Wahrnehmung von Gemeinschaft und Individualität zu Grunde liegt.<sup>322</sup> Auch Nordquist sieht als Hintergrund für den Stilwechsel den Wandel von den älteren Staatsgottheiten wie Athena und Zeus hin zu einem individuelleren Zugang zu Religion, in welchen Gottheiten wie Apollon, Dionysos und Hermes repräsentiert werden.<sup>323</sup> Mit Ausnahme der Beerdigungs- und Hochzeitszüge finden sich auf den frühesten eindeutigen Prozessionsabbildungen, also im 6. Jahrhundert v. Chr., auf den Abbildungen keine privaten oder politischen Prozessionen, wie etwa Triumphzüge. Es überwiegen Prozessionsdarstellungen vor Opferdarstellungen, was charakteristisch für das 6. Jahrhundert ist. Laxander nimmt für diese Zeit ein stark empfundenes Gruppengefühl an, dass sich in Abbildungen von Gruppen zeigt.<sup>324</sup> Erst mit Beginn des 5. Jahrhunderts sind diese Darstellungen von individuelleren Zügen geprägt und die Unterschiede der abgebildeten Personen stärker herausgearbeitet. Ausgehend von den Reigen-Prozessionen der geometrischen Zeit, über die Prozessionsszenen des 6. Jahrhunderts bis zu den Opferszenen am Altar zum Beginn der klassischen Zeit Anfang des 5. Jahrhunderts wird der

---

<sup>319</sup> Wie schon im Kapitel 4 bemerkt, werden die Vasenbilder allesamt als Konstruktionen behandelt, dort siehe auch zum Realitätsbegriff.

<sup>320</sup> Zur Verdrängung der Prozessionsbilder zugunsten der Opferbilder siehe: Laxander2000, 27 und Abb. 1 und 2.

<sup>321</sup> Siehe bei den Vasen S 6; S 7; S 8; S 10.

<sup>322</sup> Laxander2000, 21–23.

<sup>323</sup> Nordquist1992, 165–166.

<sup>324</sup> Laxander2000, 21.

Blick immer näher an den Altar herangeführt, quasi ein *Zoom-In* Effekt. Von daher ist es nicht verwunderlich, dass Prozessionsabbildungen allmählich von Opferabbildungen verdrängt werden, die einen Fokus auf wenige Teilnehmer und den Altar haben. Laxander erklärt dieses Phänomen mit der umfassenden Veränderung im politischen Leben der Griechen: im Ablösungsprozess von der Dominanz des Adels in spätarchaischer Zeit vergrößerten nun auch nicht-adlige Bevölkerungsschichten ihren Einfluss und beeinflussten dadurch mitunter die Vasenmalerei. Der Fokus liegt nunmehr auf dem Individuellen, das Gemeinschaftliche tritt vorerst in den Hintergrund.<sup>325</sup> Dieser Prozess der Individualisierung findet in der Kunst ihren vorläufigen Höhepunkt im Hellenismus. Er zeigt ein erwachendes Selbstbewusstsein der Griechen.

Anders sieht es Voigt, der gerade das aufkommende Gemeinschaftsgefühl für das 5. Jahrhundert postuliert. Seit der allmählichen Stärkung des politischen Zusammenhaltes durch die Polis und das daraus resultierende Gefühl von Macht und Überlegenheit, wird immer wieder zugunsten des sozialen Zusammenhaltes reflektiert, ja gar gemahnt. In den Worten von Perikles, überliefert durch Thukydides Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr., stellt sich klar heraus, wie wichtig der soziale Zusammenhalt im Sinne einer Polis ist.<sup>326</sup> Voigt fasst zusammen, dass der Dienst am Gemeinwesen in dieser Zeit zentral gewesen ist. Dadurch steht die Polis als Gemeinwesen höher als die eigennützigen Interessen der Einzelnen.<sup>327</sup> Jenes Gemeinschaftsgefühl ist jedoch ein anderes, als das der archaischen Zeit, welches einen neuen Ausdruck sucht und in den ‚privateren Göttern‘ findet. Das neue Selbstbewusstsein, dass die Athener im 5. Jahrhundert v. Chr. durch neue Errungenschaften und Veränderungen in den Handwerkskünsten, der Medizin und der Künste präsentierten, erwuchs gerade aus der Stärke des Kollektivs, das der Zusammenschluss der Polis mit sich brachte. Das Bewusstsein der eigenen Stärke zeichnete sich nicht nur in einem starken politischen Vertrauen aus, sondern auch in einem individualisierteren Zugang zu den Göttern. Besonders deutlich zeigt sich dies in den Abbildungen, die nun Gottheiten darstellen, welche vis à vis den Menschen gegenübertreten und so eine nähere, intimere Kommunikation zwischen Mensch und Gott andeuten.<sup>328</sup>

Im 6. Jahrhundert v. Chr. wurden also die meisten Prozessionsbilder hergestellt; die beiden berühmten Dichter dieser Zeit, Sappho und Alkaios aus Lesbos, äußern sich allerdings nur

---

<sup>325</sup> Laxander2000, 22–23.

<sup>326</sup> Thuk. II 34 aus Voigt2008, 140–142.

<sup>327</sup> Voigt2008, 139–141.

<sup>328</sup> Vgl. Laxander2000, 23.

wenig über Musik in Kulturen und speziell in kultischen Prozessionen.<sup>329</sup> Auch von Hesiod ist nur eine Beschreibung eines Musen-Reigens im Olymp überliefert, welcher für die Untersuchung der Prozessionsszenen weniger relevant ist.<sup>330</sup> Von besonderer Bedeutung ist daher der Apollon-Hymnus des Alkaios.<sup>331</sup> In diesem tritt der Gott Apollon selbst mit einer Leier auf, die er von Zeus zu seiner Geburt erhalten hat. Im selben Hymnus ist von einer Aulos-Begleitung zu Chören und Opfern die Rede. Ebenfalls Erwähnung findet der Paian,<sup>332</sup> der Hymnus des Apollon schlechthin: die Bewohner von Delphi rufen mit diesem Lied ihren Gott Apollon von den Hyperboreern zurück. Diese Szene lässt sich auch auf attischen Vasen des 6. Jahrhunderts v. Chr. finden: auf zwei schwarzfigurigen Gefäßen (**S 42, S 40**) ist Apollon mit seiner Lyra, bzw. Kithara der Anführer einer Prozession, die sich aus mythischen Wesen zusammensetzt.

## Hochzeitsprozessionen in antiker Literatur des 6. Jhs. v. Chr. und auf zeitgleichen Vasenbildern

Neben mythischen Prozessionen werden vor allem private Umzüge, wie Hochzeiten und Beerdigungen von Sappho und Alkaios beschrieben. Sapphos 'Hochzeit von Hektor und Andromache' ist voll von musikalischer Darbietung<sup>333</sup>: Während der Reise des Hochzeitspaares nach Troja, werden Hektor und Andromache von den Hochzeitsgästen mit Wagen unter den Klängen von Auloi, Kitharas und Gesängen begleitet.

αὔλος δ' ἄδυ[μ]έλη[ς..] τ' ὄνεμίγνυ[το  
καὶ ψ[ό]φο[ς κ]ροτάλ[ων λιγέ]ως δ' ἄρα πάρ[θενοι  
ᾄδον μέλος ἄγν[ον ἴκα]νε δ' ἐς αἶθ[ερα  
ἄχῳ θεσπεσία γέλος [  
πάνται δ' ἦς κατ' ὄδο[ις  
κράτηρες φίαλαί τ' ὁ[... ]υεδε[... ]··εακ[... ]·[  
μύρρα καὶ κασία λίβανός τ' ὄνεμείχνυτο  
γύναικες δ' ἐλέλυσδον ὅσαι προγενέστερα[ι  
πάντες δ' ἄνδρες ἐπ]ήρατον ἴαχον ὄρθιον  
Πάον' ὀνκαλέοντες ἐκάβολον εὐλύραν,  
ὕμνην δ' Ἑκτορα κ' Ἀνδρομάχαν θεοεικέλο[ις.

<sup>329</sup> Vgl. Neubecker1994, 11–12.

<sup>330</sup> Theogonie, Proiomion 1–8.

<sup>331</sup> 307 LP, siehe auch: Neubecker1994, 11–12.

<sup>332</sup> Zum Paian siehe Kapitel 6.

<sup>333</sup> 44 LP, siehe auch Neubecker1994, 11.

The sweetvoiced flute and kithara were mingling,  
the clash of castanets, and girl's clear voice singing  
a holy song. The sound rang out and reached the sky  
wonderfully loud  
everywhere through the streets  
wine bowls and cups  
and myrrh and cassia and frankincense were mingling  
The women who were older raised a joyful cry  
And all the men sang out on high, a lovely song  
Calling on Paian, the Farshooter, skilled with the lyre  
In praise of godlike Hektor and Andromache.<sup>334</sup>

Diese Übersetzung nach Powell von 2007 ist die modernste, dennoch sind aus musikarchäologischer Sicht wieder die üblichen Übersetzungsfehler zu bemängeln: die *flute* ist natürlich der Aulos, die *castanets* sind die Krotala. Wie Powell auf die Kithara kommt ist mir nicht ersichtlich – im griechischen Fragment jedenfalls ist dieser Begriff nicht enthalten. Während die Männer einen Paian intonierten, der die Hochzeit des Paares beinhaltete, schrien und wehklagten die älteren Frauen. Dieser ‚Klageschrei‘, der auch als ‚Schlachtruf‘ übersetzt werden kann, wird in der Forschung als ‚Ololyge‘ oder ‚Ululate‘ bezeichnet. Der griechische Begriff hierfür ist *elēlysdōn*.<sup>335</sup> Nachdem sich das Hochzeitspaar zurückgezogen hatte wurde vor dem Haus weitergesungen. Die Kombination von Lyra, Kastagnetten und Aulos findet sich auch auf der oben genannten Oinochoe. Wie in Sapphos Dichtung handelt es sich um eine göttliche Szenerie in der Apollon die Lyra, Hermes den Aulos und Artemis die Krotala spielt. Auch die attische Oinochoe **S 42 (Abb. 5)** kann hinsichtlich ihrer Instrumentation auf das Fragment der Sappho bezogen werden.<sup>336</sup>

Nicht-mythische Hochzeitsszenen treten auf attischen Vasen erst später, im 5. Jahrhundert v. Chr., regelmäßig auf. Das Ensemble der drei Instrumente ist allerdings bei Hochzeitsszenen auf Abbildungen nicht dargestellt. Der jugendliche Aulet ist obligatorisch bei Hochzeitsszenen und wird teilweise von Krotala (Kastagnetten) begleitet, die prinzipiell von Frauen gespielt werden. Als Beispiel kann die Vase **R30** herangezogen werden: Die Krotala sind hier kaum erkennbar. Man sieht ein Paar Krotala in der linken oberen Ecke des

<sup>334</sup> Sappho, Fr.44 LP nach Voigt, übersetzt von Jim Powell 2007.

<sup>335</sup> Siehe LCL: ἐλέλιω.

<sup>336</sup> Ausführliche Beschreibung im Kapitel 6.



Bildes, etwa auf Kopfhöhe der Fackel tragenden Frau. Die Reste des Gewandes scheinen einer weiteren Frau zu gehören. Der Aulet führt die Hochzeitsprozession, wie üblich, an. Vor ihm steht eine Herme, die auf Abbildungen häufig das Ziel von Hochzeitsprozessionen ist. Dass es sich bei dieser Abbildung um eine Hochzeitsprozession und nicht um ein Opferfest für Hermes oder Dionysos handelt, zeigen das Gefäß selber, die Loutrophore, welche selbst im Bild als mitgeführtes Brautgefäß erscheint, und die Fackel an.

## Die Athena-Prozessionen auf der boiotischen Lekanis B 2

Eine recht lebendige dargestellte, kaum statuenhafte Athena ist auf einer boiotischen Lekanis aus der Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. (**B 2, Abb. 6**) abgebildet. Sie trägt einen Schild und einen Speer und erscheint hinter dem Altar zwischen zwei vogelartigen Erscheinungen. Von der anderen Seite tritt die Prozessionsgemeinde an den Altar heran. Sie geleiten zwei Opfertiere, einen Stier und einen Ziegenbock. Hinter dem Stier spielt ein Aulet, der als einziger einen kurzen Mantel trägt. Mit Ausnahme der Priesterin und der Opferkorbträgerin (Kanephore), die ein langes Gewand trägt sind alle Teilnehmer nackt und tragen Kränze, Schwerter und Kannen in den Händen.<sup>337</sup> Die Bildfläche ist zwar durchgehend, scheint aber verschiedene Zeitpunkte im Ritual wiederzugeben. Die Prozession endet mit einem Wagen, dahinter führen die Männer einen Tanz auf, in ihrer Mitte steht der Ziegenbock. Vier von den Männern halten die eine Hand in der Hüfte, die andere ist hoch erhoben. Sie stehen breitbeinig da und heben ihre Füße, wie zum Tanz in die Höhe. Die beiden Männer links hinter dem Ziegenbock haben eine ähnliche Körperhaltung, unterscheiden sich von der ersten Gruppe jedoch durch Kränze in den Händen. Die Männer in der Prozession sind in der gleichen Körperhaltung und Gestik dargestellt, nur schreiten sie nach rechts. Es kann also durchaus ein Stilmerkmal des Lekanis-Malers sein, dass alle Männer sehr bewegt und nahezu tanzend dargestellt sind. Im Zusammenhang mit dem Athena-Promachos Kult ist auch an einen Waffentanz (*pyrrhiche*) zu denken zu denken, doch die Männer nahe des Ziegenbockes tragen keine Waffen bei sich und die bewaffneten Männer am Ende des Prozessionszuges sind eher in diesen eingereiht, als dass sie einen Waffentanz aufführen könnten. An dieser Stelle soll an das in Kapitel 4 behandelte Thema verwiesen werden: es gab viele Gründe für den Maler, seine Figuren auf diese Art und Weise zu gruppieren und zu dynamisieren.

---

<sup>337</sup> Die Opferkorbträger sind wichtige Personen im Kult. Der Opferkorb (= Kanoun) beinhaltet kultische Objekte, die zur Opferhandlung benötigt werden.

## Dionysos-Prozessionen auf den Amphoren des Affektermalers

Ab der Mitte des 6. Jahrhunderts treten auch Dionysos-Prozessionen auf den Bildern auf. Beginnend mit der François-Vase, die den Gott als Anführer der Hephaistos-Heimführung zeigt, wird der Gott auf Vasenbildern zunehmend in Anwesenheit seiner eigenen Kulte gezeigt. Abgesehen von *Komoi* und den ekstatischen Tänzen der Mänaden im Rahmen des Dionysoskultes, gibt es auch einige wenige Dionysos-Prozessionen, wie etwa die Schiffskarrenumzüge<sup>338</sup> oder die im folgenden beschriebenen Prozessionen, die in der gegenwärtigen Forschung kaum als Prozessionen gewertet werden.

Drei schwarzfigurige Amphoren des Affekter-Malers zeigen eine Männerprozession mit Musikbegleitung.<sup>339</sup> Aus den nachfolgenden Untersuchungen kann geschlussfolgert werden, dass alle drei Vasen im Zusammenhang mit Dionysos stehen, auch wenn auf der Amphora **S 17 (Abb. 8)** zwei für dionysische Bildszenen untypische Reiter erscheinen, wohingegen dionysische Merkmale wie Kantharoi oder Weinranken fehlen. Alle drei Vasen zeigen einen singenden und mit den Händen gestikulierenden<sup>340</sup> Männerumzug und eine Frau, die hier als Priesterin verstanden wird. Nur die Amphora **S 9 (Abb. 7)** zeigt auch einen Auleten. Er geht hinter dem Opferkorbträger, dem der Opferdiener mit einem Widder voranschreitet. Die Männer sind nach links gehend gezeigt, wie in einer Prozession gereiht, einige wenden sich aber auch einander zu. Ein Waffenkampf ist auf **S 38** zu sehen, zwei Reiter schmücken die Amphora **S 17 (Abb. 8)**.

Einer Opferprozession am nächsten kommt das Vasenbild **S 9**: die Prozession führt zu einem Altar, hinter dem die Priesterin steht. Die Männer führen einen Widder und einen Ziegenbock mit sich, tragen Gefäße, einen Opferkorb, Zweige und Kränze bei sich. Sie sind nackt oder tragen kurze bis wadenlange verzierte Mäntel. Nordquist vermutet hier aufgrund der weiblichen Figur hinter dem Altar, eine Athena-Prozession, obwohl hier nicht nur dionysische Gefäße (=Kantharoi) dargestellt sind sondern – auf der A-Seite – der Gott selbst abgebildet ist.<sup>341</sup> Auch die Opfertiere Ziegenbock und Widder passen als einzelne Opfertiere nicht zum Athena-Kult.<sup>342</sup> Alle drei Affekter-Vasen sind eher in ein und demselben Kontext

---

<sup>338</sup> S 2, S 4, S 11, S 12.

<sup>339</sup> S 9, S 17 und S 38. Abb. 7 und 8.

<sup>340</sup> Dabei ist die stark überzeichnete Gestik ein Stilmerkmal des sog. Affekter-Malers.

<sup>341</sup> Vgl. Nordquist1992, 146.

<sup>342</sup> Als sog. *trittys* treten Widder, Ziegenbock mit dem Stier, oder Bock, Eber, Widder zusammen auf. Diese sind bekannte Opfertiergruppen für den Athena-Kult (Vgl. Papadopoulou2004a, 372 und Brand2000, 101, FN 594 und 119). Als Beispiel für eine *trittys* mit Musikbegleitung steht die schwarzfigurige Bandschale S1.

rekonstruierbar – wenn sie auch unterschiedliche Merkmale tragen. Die Gestik der Arme und Hände, wie auch die Priesterin erscheinen auf allen drei Abbildungen; auch der Gefäßtyp ist derselbe. Desweiteren tragen einige der Männer auf allen Gefäßen orientalische Frisuren (hochgeknottete Haare wie der erste Mann links vom Henkel, siehe **Abb. 8**), wie sie aus dionysischen und persischen Kontexten bekannt sind. Ein weiteres Indiz sind die taubenartigen Vögel, welche auf allen drei Amphoren erscheinen. Folgende Merkmale sind also bei allen drei Gefäßen gleich: Gefäßtyp, Gestik, Schreittypus, Kleidung, Frisuren, Kränze, weibliche Priesterin und ‚Tauben‘. Die Zuordnung der beiden Affekter Amphoren **S 38** und **S 17** in den dionysischen Kontext ist von besonderer Bedeutung: Waffentänzer und Reiter weisen zuerst auf die Panathenaien hin, den bedeutendsten Festlichkeiten zu Ehren der Athena, und nicht auf den Dionysoskult, da der Waffentanz als Wettkampf nur bei den Panathenaien ausgetragen wurde.<sup>343</sup> Dass die Männer auf **S 17** und **S 38** tatsächlich auch singend dargestellt sein sollen, kann dem Handgestus und dem Vergleich mit der Affekter-Amphora **S 9** entnommen werden. Dennoch kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob es sich hierbei um die Darstellung eines musikalisch begleiteten Waffentanzes handelt, oder um einen Schaukampf ohne kultische Bedeutung. Letzteres ist allerdings aufgrund der kultisch konnotierten Geräte nicht anzunehmen. Die beiden Pferde auf der Amphora **S 17** lassen dementsprechend eher ein kriegerisches Moment innerhalb eines Kultes erstehen, als ein Pferderennen im Rahmen der Panathenaien. Es kann vermutet werden, dass die Darstellung eine kultische Handlung zu Ehren des Dionysos vor oder nach einer kriegerischen Auseinandersetzung zeigt.

Im Vergleich mit **S 9** können auch **S 17** und **S 38** als Prozessionen gedeutet werden, wenngleich kein Altar abgebildet ist.<sup>344</sup> Geht man bei den geschürzten Lippen tatsächlich von Gesang aus, so ist dies einmalig unter den attischen Prozessionsbildern. Wie die antike Literatur vermittelt, war Gesang so selbstverständlich in einer Prozession oder dem kultischen Geschehen, so kann zunächst vermutet werden, dass es wohl überflüssig war, ihn darzustellen. Andere Themenbereiche der attischen Vasenmalerei zeigen hingegen durchaus singende Personen, was die These erhärtet, dass Gesang, obwohl in der Kultrealität vorhanden, auf Prozessionsbildern bewusst nicht abgebildet wurde.<sup>345</sup>

---

<sup>343</sup> Die Exklusivität der *pyrrhiche* siehe Zschätzsch2000, 23–24. Zu Pferden im Dionysoskult siehe Kapitel 6.

<sup>344</sup> Tsochos, der einen recht umfangreichen Katalog über Prozessionen vorstellt, führt **S 17** und **S 38** nicht auf, obwohl er **S 9** durchaus als Prozession erkennt (Tsochos2002, Nr. 140).

<sup>345</sup> Vgl. Diskussion im Kapitel 6: Gesang.

## **Musikbegleitete kultische Prozessionen des 5. Jahrhunderts vor Christus**

Der Großteil der Vasen mit musikbegleiteten Opferszenen wurde im 5. Jahrhundert v. Chr. hergestellt, welches in der Keramikmalerei vom rotfigurigen Stil geprägt ist. Die Momente am Altar selbst, vor der Opferung und danach, werden um einiges häufiger abgebildet, als der Festzug zum Altar, also der Prozession. Dies begründet sich wohl v. a. durch den veränderten Zugang zum Kult. Der Kultteilnehmer will sich und seine Familie mit der Gottheit inszeniert sehen. Nicht mehr die Gemeinschaft (*polis*) zeigt sich als opfernde Einheit, sondern die Familien. Die sich ändernde Haltung gegenüber dem Göttlichen zeigt sich auch in der Wahl der verehrten Gottheiten. Während die ersten Jahrhunderte stark geprägt sind von Opferszenen für Athena und einigen wenigen dionysischen Szenen, so treten nun Dionysos und Apollon in den Vordergrund und verdrängen Kultszenen der Staatsgöttin Athena. Abbildungen von *Komoi* und ekstatischen Tänzen von Mänaden machen den Großteil der kultischen Szenen mit Musikbegleitung aus. Prozessionsszenen werden zwar noch immer dargestellt, doch ihr Erscheinungsbild, ihr Charakter, ist stark verändert: das statische Element von Prozessionen, welches seit der geometrischen Epoche bezeichnend ist, verschwindet allmählich von dem Vasenrepertoire. Insgesamt wird das Bild im 5. Jahrhundert belebter, zeigt mehr Bewegungen, die Figuren tragen nicht nur unterschiedliche Kleidung, sondern bewegen sich auch voneinander verschieden. Das Instrumentarium wird, wie auch im 6. Jahrhundert, dominiert vom Aulos.

## **Schriftliche Reflexionen des 5. Jahrhunderts v. Chr. über Musik im Kult**

Die Schriftquellen aus dem 5. Jahrhundert v. Chr., die Musik bei Prozessionen beschreiben, sind gegenüber dem Vasenrepertoire in der Unterzahl. Bei Pindar, Aischylos, Euripides, Herodot und Aristophanes finden sich vereinzelt kurze Beschreibungen von Musikhandlungen im Kult. Die frühen Dichter des 5. Jahrhunderts, Aischylos und Pindar, aber auch der Geschichtsschreiber Herodot beschreiben noch Prozessionsmusiken, während die nachfolgenden Literaten vor allem den Moment der Opferung im Fokus haben. Hier zeigt sich, wie sehr Bildthematik und Textthematik dieselben Inhalte transportieren, wenngleich sie unterschiedlich in ihrer Funktion und Bedeutung waren. Jenseits der Prozessionsbeschreibungen findet sich im 5. und 4. Jahrhundert eine reiche Literatur, die den Wert und die Stellung der Musik innerhalb der Gesellschaft diskutiert. Neben Platon und Aristoteles äußern sich viele Gelehrte über den Ethos in der Musik, über den Umgang mit

den verschiedenen Tongeschlechtern und den Instrumenten, und über die Erziehung ihrer jungen Männer durch die geeignete Musik. Dies ist insofern interessant für diese Untersuchung, als gerade die Stellung des Aulos, gegenüber den Saiteninstrumenten, verhandelt wird. Auch wird zum ersten Mal deutlich, wie die Musik einen eigenen, vom Kult unabhängigen Wert erlangt, wie sich beispielsweise im Berufsmusikertum zeigt.<sup>346</sup> Die Instrumentalmusik beginnt sich gegenüber dem Gesang zu behaupten. War sie zuvor nur der ‚Diener der Musik‘, wie Pratinas es ausdrückte,<sup>347</sup> und sollte mehr eine Stütze für den Dichter sein, der seine stundenlangen Verse in etwa derselben Tonhöhe rezitieren sollte, so tritt nun die Melodie in Konkurrenz mit dem Inhalt der Worte. Die musikalischen Modi wurden durchmischt, die Auloi so gebaut, dass sie während des Musizierens in verschiedene Modi umgeschaltet werden konnten (mit Verschlusskappen aus Metall am Rohr<sup>348</sup>). Eine Reflektion dieser neuen Überfülle an musikalischem Ausdruck findet sich deutlich bei Platon, der in seinem *Staat* eine Eingrenzung von Modi, Rhythmen und Instrumenten fordert.<sup>349</sup> Zuviel Durcheinander herrsche in der Musik, und die Seele, die am stärksten beeindruckt werden kann durch Musik, wird ebenfalls verwirrt, wenn die Musik ohne Sinn und Verstand durch alle Tonlagen und Rhythmen marschiert.

Frühere Schriftzeugnisse aus dem 5. Jahrhundert beschreiben sehr unterschiedliche musikbegleitete Feste für Gottheiten. Bei Euripides erscheint erstmalig ein Eindruck einer Schiffsprozession.<sup>350</sup> In seiner Tragödie *Iphigenia Taurica* berichtet Euripides von einer Prozession, bei der unter Musikbegleitung eine Statue der Artemis herumgetragen wird. Euripides lässt Iphigenie und Orest die Statue zum Reinigungsbad aus dem Tempel zum Meer und dann nach Griechenland zurück bringen. Auf der Schiffsreise werden sie von der Syrinx des Pan und der Lyra des Apollon begleitet. Pan spielt mit seiner Syrinx zum Takt der Ruderer, Phoibos soll mit seiner 7-saitigen Lyra zur Schiffsprozession singen. Ein vergleichbares Vasenbild zu dieser Szene ist bisher nicht bekannt. Auch von Pindar erfahren wir bruchstückhaft über Musik in Kulthandlungen. Drei seiner erhaltenen Lieder beschreiben musikbegleitete Prozessionen für Apollon. Ein Festzug zu dem Apollonheiligtum auf dem Ptoiongebirge wird von einem Aulos begleitet.<sup>351</sup> In einem Parthenion, das von Jungfrauen zu Ehren des Apollon gesungen wurde, wird ebenfalls der Ton von Auloi beschrieben, die bei

---

<sup>346</sup> Zum Berufsmusikertum siehe Kapitel 2, zur Stellung des Aulos siehe Kapitel 7.

<sup>347</sup> Pratin. Satyrspiel, bei Athen. 617b. in: Koller1963, 144.

<sup>348</sup> Siehe dazu Untersuchung von Stefan Hagel über den Berlin Aulos: Hagel2010.

<sup>349</sup> Plat. Pol. 397a–401d.

<sup>350</sup> Eur. Iph. T. 1129.

<sup>351</sup> Pind. Paian. 7.

Pindar als ‚Lotosflöten‘ bezeichnet werden.<sup>352</sup> Ein weiteres Parthenion beschreibt einen Jungfrauenchor, der den Festzug begleitet, voran schreitet ein Knabe. Von einem Aulos ist an dieser Stelle keine Erwähnung – allerdings ist dieses Lied nur fragmentarisch erhalten.<sup>353</sup> Die Apollonlieder des Pindar beschreiben, wie viele Hymnen des 6. Jahrhunderts, den Vorgang des Singens und Prozessierens selbst. Insgesamt reflektieren die Texte, welche alle aus dem lyrischen Bereich kommen, hauptsächlich kultische Verehrungen des Apollon und der Athena. Der Hochzeitsumzug ist zwar mythisch, aber nicht kultisch zu interpretieren. Dass andere Gottheiten, die sehr wohl im 6. Jahrhundert v. Chr. verehrt wurden und dies auch mit Prozessionen, nicht erwähnt werden, kann dem Zufall geschuldet sein. Das archäologische Material (Gefäße und Inschriften) weist auch Opferprozessionen für Dionysos, Hermes und andere Götter auf.<sup>354</sup>

## **Korinthische Vasen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.**

Aufgrund ihres eigenen Landschaftsstils und einer separaten Entwicklung nehmen die Vasen aus korinthischen Werkstätten eine Sonderstellung ein. Derzeit sind mir acht korinthische Vasen und eine Holzpinax mit musikbegleiteten Prozessionsdarstellungen bekannt.<sup>355</sup> Im Vergleich mit den von Tsochos zusammen getragenen 32 Abbildungen aus Korinth, die er als Prozessionen interpretiert,<sup>356</sup> ergibt sich, dass ein Viertel der korinthischen Prozessionsdarstellungen musikbegleitet ist. Dies ist etwas weniger, als der Anteil von Musik auf attischen Prozessionsvasen.

Die musikbegleiteten Prozessionen werden alle auf die mittelkorinthische Zeit, zur Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. datiert. Sie sind zumeist auf eher kleinen Gefäßen, wie Aryballoi oder Pyxien abgebildet und zeigen eine Kombination von Prozessionen in den oberen Registern und Reigentänzen in den unteren. Die Prozessionen führen oft zu einer thronenden Frau mit Spindel, oder zu einem thronenden Paar. Geopfert werden Ziegenböcke, ein Schaf und ein Stier; Opferkörbe und Kränze sind auf allen Abbildungen vorhanden. Wenn ein Tier

---

<sup>352</sup> Pind. Parth. 2., übersetzt von Snell 1987.

<sup>353</sup> Pind. Frg. 94b.

<sup>354</sup> Vgl. Zschätzsch 2000, 1–138, epigraphische Hinweise zu den jeweiligen Gottheiten immer am Anfang eines Kapitels.

<sup>355</sup> K1–K9. Siehe Tabelle 3 im Anhang.

<sup>356</sup> Tsochos 2002, 289–295.

mitgeführt wird, so folgt eine Aulosspielerin (Auletrix) direkt hinter diesem. In zwei Fällen führt eine Auletrix, bzw. ein Aulet die Prozession auch an (**K 7** und **K 8**).

Auffällig an den korinthischen Kultabbildungen ist, dass nur eine der Prozessionsdarstellungen *keine* Frauen bei den Kultteilnehmern zeigt.<sup>357</sup> In der Regel werden auf korinthischen Abbildungen Prozessionen von Frauen ausgeübt. Fast alle Abbildungen zeigen reine Frauenprozessionen oder Reigen von Frauen. Oft werden sie von männlichen Figuren begleitet, oder angeführt, wie z. B. bei **K 2** (**Abb. 9a**) und **K 8**. Auf allen diesen Frauenfesten wird der Aulos gespielt, und das fast ausschließlich von Frauen. Auf zwei Gefäßen und der Holz-Pinax (siehe unten) tritt eine Lyra zu dem Aulos hinzu, die von einer Frau oder einem Jugendlichen gespielt wird. Tsochos interpretiert die meisten der korinthischen Aulosspieler als Männer, Brand hingegen als Frauen. Nur der Musikant auf **K 8** wird in der Forschung einhellig als Mann verstanden. Brands Interpretation ist für mich nachvollziehbarer, da die Bekleidung der Auleten aus einem langen Chiton unter einem Mantel besteht, andere Figuren auf denselben Abbildungen aber gekennzeichnet sind durch kurze Mäntel, so dass eine Unterscheidung in Männer und Frauen naheliegt (Vgl. mit der Pyxis **K 2**, **Abb. 9a und 9b**). Dadurch heben sich die korinthischen Gefäße innerhalb der griechischen der archaischen und klassischen Zeit hervor, denn es sind Frauen, und nicht Männer, die das kultische Geschehen der Prozession und der Opferung auf den Bildern dominieren. Eine nicht-keramische Abbildung findet sich auf einer Holz-Pinax, der sogenannten Pitsa-Tafel **K 1**. Wieder sind es Frauen, welche die Opferprozession – zu einem Altar der Nymphen in einer Grotte – dominieren. An dem Ritual nehmen ein Mann im langen Mantel teil, vor ihm zwei Frauen, dann drei Kinder/Jugendliche und zuvorderst am Altar steht eine Frau mit kurzgeschorenen Haaren. Das kleinste der Kinder führt ein Schaf zum Altar. Die beiden anderen, etwas größeren Kinder spielen Lyra und Aulos. Der kleinere Lyra-Spieler verdeckt halb den Auleten, was vermutlich ein Nebeneinander-Stehen der beiden Musiker wiedergeben soll. Offenbar handelt es sich bei **K 1** um ein privates Opfer, ausgeführt von einer Familie. Es kann auch ein Hochzeitsritual angenommen werden, bei welchem die frische Braut (erkennbar an den kurzen Haaren) den Nymphen anlässlich ihrer Vermählung opfert.<sup>358</sup>

---

<sup>357</sup> Diese Beobachtung bezieht sich auf alle korinthischen Prozessionsszenen, auch jene ohne Musiker. Einziges Gefäß ohne Frauen: Oinochoenfragment, Ägina Museum K340, mittellkorinthisch (Tsochos2002, 295 Nr. 122). Gezeigt wird ein Mann mit einem Opfertier. Da die Vase jedoch nicht vollständig erhalten ist, kann nicht ausgeschlossen werden, dass auch Frauen mit abgebildet waren.

<sup>358</sup> GOTM2004, 217–218 und Nordquist1992, 160.

## Attische Gefäße des 6. Jahrhunderts v. Chr.: Schwarzfigurige Malerei

Über 90% der erhaltenen Gefäße kommen aus Athen, daher stammen die meisten Prozessions- und Opferbilder aus attischen Werkstätten. Da sich die beiden Hauptstile ‚schwarzfigurig‘ und ‚rotfigurig‘ hinsichtlich ihrer Maltechnik, Zeichnung der Figuren und ihrer Motive stark voneinander unterscheiden, werden beide Stile nachfolgend gesondert vorgestellt. Die schwarzfigurige Malerei stammt hauptsächlich aus dem 6. Jahrhundert, die rotfigurige Malerei kommt gegen Ende des 6. Jahrhunderts hinzu und ist maßgeblich im 5. Jahrhundert v. Chr. hergestellt worden.

Von den 46 von mir untersuchten schwarzfigurigen Gefäßen, die in der Forschung als ‚Prozessionen‘ oder prozessionsartige Züge geführt werden, habe ich 32 als ‚Prozessionen‘ identifizieren können. Die übrigen 14 Gefäße zeigen Schiffkarrenprozessionen, einen Hochzeitszug, *Komoi* und Götterprozessionen. Die Loutrophore des Lydos-Malers (**S 26**), die von Beazley als ‚Prozession von Jugendlichen‘ beschrieben wird zeigt vermutlich einen Hochzeitszug; eine Interpretation als Prozession greift hier zu kurz.<sup>359</sup> Dies implizieren das Gefäß selbst, eine Loutrophore, wie auch der jugendliche Aulet. Bei fünf weiteren Gefäßen fehlen die obligatorischen Opfergaben und nur die Musiker und die Anordnung der Prozessierenden in einer Reihe weisen auf eine kultische Prozession hin (**S 18, S 21, S 22, S 35, S 43**). Die ikonografische Bestimmung von Prozessionen ist recht vage, oft reicht eine Gruppierung von Figuren aus, um eine Szene als ‚kultische Prozession‘ zu bezeichnen. In dem Fall, wo die typischen Opfertiere, Gefäße und Kränze wie auch Zweige fehlen, kann dennoch von einer kultischen Prozession gesprochen werden, wenn, wie bei den schwarzfigurigen Halsamphoren **S 21** und **S 22**, die andere Seite des Gefäßes einen kultisch-mythischen Kontext offenbart.<sup>360</sup> Es wird jeweils eine von einem Auleten angeführte Männerprozession gezeigt. Aufgrund der Ikonografie der beiden auf die Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. datierten Vasen ist anzunehmen, dass der von einem Auleten angeführte, prozessionsartige Aufzug von festlich gekleideten Männern in das Opferritual für Athena bzw. Herakles integriert ist. Nicht auszuschließen ist, dass auf der Amphora **S 22** ein Chor für Athena gezeigt ist, wobei die übliche Form der Darstellung mehrerer Figuren in der schwarzfigurigen Malerei eben nur die Aneinanderreihung wie bei einem Aufzug kennt. Die ikonografische Anordnung der Prozessionsszenen ist in der schwarzfigurigen Malerei recht stetig: die Teilnehmer schreiten meist von links nach rechts und stoppen an der linken Seite

---

<sup>359</sup> Beazley 1971, 45.

<sup>360</sup> Auf der Rückseite der Vase S 21 ist Herakles abgebildet, auf S 22 Athena mit Iolaos. Zudem tragen die Prozessierenden auf der Amphora S 21 möglicherweise Stoffe oder Gewänder in den Händen, die sie opfern werden.



des Altars, der jeweils rechts vom Bild platziert ist.<sup>361</sup> Somit orientiert sich die *Schreitrichtung* an der *Schreibrichtung*, die in klassischer Zeit schon festgelegt war auf ‚von links nach rechts‘.

Die Teilnehmer auf Vasen mit Prozessionsszenen des 6. Jahrhunderts v. Chr. sind größtenteils männlich und bärtig und mit festlichen, verzierten Gewändern bekleidet.<sup>362</sup> Neben dem rechts im Bild stehenden Altar erscheint der Priester, danach das Opfertier mit dem Tierführer, dahinter spielt ein Musiker. Der Musiker kann zudem, wie bei der Amphora **S 3**, hinter dem Altar stehen und die Prozessierenden empfangen. Im einfachsten Fall zeigt sich eine Prozession durch drei Figuren: den anführenden Priester, den Opferdiener und den Musiker, wie auf dem Fragment der Oinochoe **S 7** zu sehen ist (**Abb. 10**).

## Attische Gefäße des 5. Jahrhunderts v. Chr.: Rotfigurige Malerei

Auf rotfigurigen Gefäßen sind Kulthandlungen hauptsächlich durch Opferszenen dargestellt. Nur 10 Vasen zeigen Szenen mit kultischen Prozessionen oder deren Vorbereitung (**R1—R10**). Die anderen Prozessionen sind Hochzeitszüge, *Komoi* und Götterprozessionen.<sup>363</sup> Manche Vasen, denen Prozessionsszenen zugeschrieben sind, weisen nicht die gängigen Parameter auf: Nordquist und Lehnstaedt zählen zwar die rotfigurige Kylix **R11** mit dem Salpingisten zu den Prozessionen, doch ich schließe mich eher der Interpretation Tsochos und Brands an, die hier eher einen Reiter-Agon sehen (**Abb. 11a und 11b**).<sup>364</sup> Nordquist spricht von einer Opferprozession im Rahmen der Panathenaien, da ein Mann am linken Rand des Bildes zwei lange Messer wetzt, und ein großer Stier zum Opfer bereitgehalten wird.<sup>365</sup> Damit schließt sie sich Lehnstaedt an, der die Schale als eine Opferprozession für Athena identifizierte.<sup>366</sup> Tsochos, der auf aktuellstem Stand hunderte von Prozessionsszenen katalogisiert hat, führt **R11** nicht auf, ebenso Brand, der die Schale zwar vorstellt, jedoch nicht als Prozession.<sup>367</sup> Ein anderes Beispiel für eine unterschiedliche Interpretation ist die Schale **R23**. Sie zeigt einen Manteltanz von jeweils 12 Männerpaaren, die aufgrund der

---

<sup>361</sup> Dies beobachtet auch Nordquist1992, 161.

<sup>362</sup> Die genauere Analyse erfolgt in den weiteren Kapiteln.

<sup>363</sup> Hochzeitsprozessionen: R27—R32 und Götterprozession: R26.

<sup>364</sup> R11 wird im Kapitel 6 genauer ausgewertet in Bezug auf die Salpinx.

<sup>365</sup> Nordquist1992, 147–150.

<sup>366</sup> Lehnstaedt1970, 53 und 89–90.

<sup>367</sup> Brand2000:215, Attrf 10.

Malfläche auf der Schale gereiht erscheinen. Daher wird die Szene von Tsochos und Beazley als Prozession interpretiert.<sup>368</sup> Diese Szene ist jedoch unbedingt auf einen dionysischen Kult zu beziehen, da Dionysos in der Mitte der Vase abgebildet ist. Die eng umschlungenen Männer können einen *Komos* darstellen, oder einen Tanz, zu dem ein Aulet aufspielt. Der Tanz ist freilich stark begrenzt durch die enge Umarmung der Männer, die zu zweit in nur ein Gewand gekleidet sind. Die Abbildung erinnert an die dionysischen Manteltänze, die von Frauen/Mänaden mit verhüllten Armen, Händen und teilweise auch bedeckten Haaren ausgeführt wurden. Fritz Weege beschreibt diese weiblichen Manteltänze sehr detailliert; in alles verdeckende Mäntel gehüllte Männer im Dionysoskult bleiben unerwähnt.<sup>369</sup> Des Weiteren fehlen in der Szene bei **R23** zentrale kultische Gegenstände oder ein Opfertier, die eine Prozession essentiell ausmachen.

Ähnlich kann die Schale des Louvre Malers (**R5, Abb. 12**) gewertet werden: wieder sind die jungen Männer fast gänzlich mit Gewändern verhüllt. Die Reihung der drei Männer in Richtung einer bärtigen Herme mit Altar weist auf eine Prozession hin. Der erste Mann ist bärtig, trägt ein auffallend gepunktetes Gewand und spielt den Aulos. Hinter ihm stehen zwei Jugendliche bzw. bartlose Männer mit armverdeckendem Mantel. Die Szene spielt in einem Innenraum, wie die Pinax an der Wand verrät. Daher interpretiert Lehnstaedt die Handlung als Prozession zu Hermes, dem Beschützer der Palästra, welchem Musik als Opfer dargebracht wird.<sup>370</sup> Lehnstaedt deutet die beiden Jugendlichen als Choreuten, die Hermes ihre Aufwartung machen. Auch Tsochos sieht in **R5** eine Prozession, da der erste Jugendliche eventuell einen Zweig in den Händen trägt.<sup>371</sup> Da die Ärmel dieses Gewandes aber Arme und Hände verdeckt, ist es allerdings schlecht möglich, einen Zweig o. ä. zu halten. Es scheint eher ein Kratzer zu sein. Von einer klassischen Prozession, mit kultischen Gegenständen kann nicht sicher ausgegangen werden. Eine kultische Handlung liegt dennoch vor, wie Altar und Herme anzeigen. Wohl wird hier aber eine Szene am Altar (eventuell mit der Musik als Opfergabe) gezeigt. Auf der B-Seite ist ein bärtiger Mann mit einem Stock sitzend gezeigt, der mit zwei weiteren bartlosen jungen Männern in armverhüllender Gewandung spricht. Die prozessionsartige Reihung wird also nicht weitergeführt – es scheint sich um eine Art Initiationshandlung von Jugendlichen zu handeln im Zusammenhang mit einer Opferdarbietung zu Ehren des Hermes. Für die weitere Untersuchung ist v. a. das Gewand des Auleten von Bedeutung, welches bei Brand und

---

<sup>368</sup> BOA Nr.203853; Tsochos2002, 329, Nr.325.

<sup>369</sup> siehe Weege1926, 65–69.

<sup>370</sup> Lehnstaedt1970, 130.

<sup>371</sup> Tsochos2002, 329, Nr.325.

Lehnstaedt als ‚Berufsgewand‘ klassifiziert wird, wie im Verlauf des Kapitels noch diskutiert wird.

Die Panathenäische Amphora **R3** vom Anfang des 5. Jahrhunderts weist zwar eine Reihung dreier Männer auf, die nach links schreiten, es fehlen allerdings kultische Gegenstände wie Kanoun, Zweige, Kränze in den Haaren. Die Männer stehen vor einer panathenäischen Amphora, einer der Männer trägt einen Stab, der ihn als Bürger kennzeichnet. Im BOA wird diese Abbildung als mögliche ‚Prozession‘ geführt<sup>372</sup>; Tsochos wiederum nimmt sie nicht in seinen Prozessionskatalog mit auf. Denkbar wäre hier ein Aulos-Wettbewerb, bei dem der jugendliche Aulet vor der Amphora, die als Preis für den Sieger bereitsteht, musiziert. Die drei Männer sind demzufolge die Jury, die seine Leistung bewertet.

Die sieben verbleibenden Prozessionen sind relativ eindeutig bestimmbar durch ihre Attribute: Opfertiere, Zweige, Kränze und Gefäße werden mitgeführt. Eine stark fragmentierte Loutrophore (**R1, Abb. 13**) zeigt eine Prozession von vier Männern und drei Frauen nach links, die einen Eber, Zweige und ein Gefäß mit sich führen. Der Aulet spielt hinter dem Tier, sein Oberkörper und Kopf sind aber nicht erhalten, so dass nur noch die zwei Enden des Aulos auf einen Auleten hinweisen. Die beiden nachfolgenden Frauen tragen einen Haarreifen und den Mantel über den Köpfen. Sie sind in ein Gespräch vertieft<sup>373</sup>, welches von der Gestik ihrer Hände unterstützt wird. Das Motiv selbst weist nicht in Richtung einer Hochzeit, das Gefäß jedoch schon. Aufgrund der Fragmentiertheit des Gefäßes kann diskutiert werden, ob es sich tatsächlich um eine Loutrophore handelt. Sollte dies der Fall sein, besteht die Frage, inwiefern diese Opferprozession im Zusammenhang mit einer Hochzeit steht.

Eine Prozession mit zwei Musikern ohne ein Opfertier zeigt der fragmentierte Kantharos **R7** des Pan Malers. Er wurde um 460 v. Chr. hergestellt und zeigt eine Prozession von vier Männern, von denen zwei Musiker sind. Vor dem als Priester identifizierten ersten Mann ist noch ein Krieger zu ergänzen, der sich zu seinen Hintermännern umwendet (**Abb. 14**). Der Aulet schreitet vor dem Kitharasieler, ist bartlos (und daher jünger als der Kitharist) und trägt einen langen unverzierten Mantel. Der bärtige Kitharist scheint dasselbe Gewand zu tragen. Er greift in seine prunkvolle Kithara, die mit langen Fransen verziert ist. Das gepunktete Tuch ist eher zu der Kithara als zu dem Gewand zu rechnen.<sup>374</sup> Daraus ergibt sich, dass sich die beiden Musiker zwar im Alter, jedoch nicht hinsichtlich ihres Gewandes

---

<sup>372</sup> Beazley1963, 506.25.

<sup>373</sup> Zur Unterhaltung in Prozessionen siehe Kapitel 6.

<sup>374</sup> Solche Verzierungen sind üblich bei Konzert-Kitharas wie der Vergleich mit vielen anderen Abbildungen zeigt.

voneinander unterscheiden. Die recht statische Ordnung ist im Unterschied zu den anderen erwähnten schwarzfigurigen Prozessionsszenen bei **R1** und **R7** (**Abb. 13 und Abb. 14**) deutlich aufgebrochen. Die Männer oder Frauen wenden sich um, scheinen in Gespräche vertieft, die Arme sind bewegt.

## Musikbegleitung in Opferszenen am Altar auf Gefäßen

Die Szenen am Altar können nach van Straten in drei Phasen unterteilt werden: vor der Tötung, während der Tötung und nach der Tötung (*pre-kill*, *kill* und *postkill*).<sup>375</sup> Diese Unterteilung ist für meine Untersuchung insofern interessant, als so offenbar wird, dass über die Hälfte der Vasenbilder mit Opferszenen den Moment vor der Schlachtung, also die *pre-kill*-Phase zeigen. Damit sind alle Opferszenen gemeint, unabhängig von ihrer musikalischen Begleitung. Doch in dieser Hauptgruppe der Opferszenen sind auffällig selten Musikinstrumente abgebildet. Am meisten sind Musiker auf *post-kill* Szenen abgebildet.<sup>376</sup> Die seltenen Szenen der Schlachtung<sup>377</sup> sind durch das Stillschweigen der Musik gekennzeichnet.<sup>378</sup>

Erst ab der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. wird auf den Vasen häufiger die Situation nach der Opferung, bzw. Schlachtung des Tieres wiedergegeben (*post-kill*), welche durch die Bratspieße (*splanchnoptai*) identifizierbar ist. Auch wird dann das verbrannte *sacrum* (der Schwanz des Opfertieres) auf Vasenbildern häufiger dargestellt. Das *sacrum* ist der Teil des Fleisches, welcher der Gottheit geopfert wurde. Rollt sich nach der Verbrennung das *sacrum* nach oben, so ist dies ein positives Zeichen: die Gottheit ist dem Opfer wohlgesonnen.<sup>379</sup>

Auf dem rotfigurigen Stamnos **R4**, auf welchem wohl die Besprenkelung des Opfertieres mit Wasser gezeigt wird, der Moment kurz vor der Schlachtung, ist ein Aulet abgebildet, der sein Instrument in den Händen hält, es aber nicht spielt.<sup>380</sup> Durch das Halten des Musikinstrumentes wird angedeutet, dass der Aulos während der Opferzeremonie anwesend ist, aber bei der Schlachtung zu schweigen hatte. Dadurch, dass der Aulos gehalten gezeigt

---

<sup>375</sup> Van Straten1988, 55. Die *postkill*-Phase ist dabei zweifach unterteilt in die Zubereitung des Fleisches am Altar und die Szene mit der „gods portion“ darauf, im Folgenden mit *sacrum* bezeichnet.

<sup>376</sup> Abbildungen mit Musikbegleitung am Altar vor der Schlachtung des Tieres: B 1, R1, R 19, R4.

<sup>377</sup> Von 136 Opferszenen zeigen etwa nur 5% die Schlachtung (Vgl. van Straten1988, 55–56).

<sup>378</sup> Bspw. R4. Siehe Goulaki-Voutira2004, 372, Brand2000, 118.

<sup>379</sup> Vgl. van Straten1988, 60.

<sup>380</sup> Zu den gehaltenen Instrumenten siehe auch Kapitel 6.

wird und nicht einfach nicht abgebildet wurde, verstärkt seine Bedeutung in diesem Kontext: Aulos-Musik hatte wahrscheinlich während der Schlachtung, bzw. unmittelbar davor, zu schweigen. Der Opferschrei der Frauen, die Ololyge, ist die angemessenere akustische Begleitung der Schlachtung gewesen, wie etwa bei Euripides *Iphigenie* zu lesen ist.<sup>381</sup>

Die Verteilung in diese drei Opfer-Zeitpunkte ist sinnvoll, da sie auch anzeigen, worauf vermutlich in dieser Szene ein inhaltlicher Schwerpunkt gesetzt wurde. Die Interpretation der drei Phasen könnte folgendermaßen zusammengefasst werden:

*Pre-kill*: die Zurschaustellung der Pracht des lebendigen Tieres. Der Fokus liegt auf dem Leben, auf dem sozialen Zusammenhalt der Opfernden.

*Kill*: die dramatische Situation der Schlachtung, vielleicht der sensibelste Moment der Opferzeremonie, wird bildhaft festgehalten. Da diese Szenen äußerst selten dargestellt sind, wird deutlich, dass dieser Moment offenbar für Bilder nicht geeignet waren (aus kultischen oder anderen Gründen).

*Post-kill*: Zurschaustellung des gemeinschaftlichen Opfermahles. Hier steht wieder die soziale Gemeinschaft im Blickpunkt.

*Sacrum*: Zurschaustellung des guten Omens (wenn das *sacrum* sich nach oben gedreht hat). Die Information ist weniger auf den Zusammenhalt der Gruppe gerichtet, sondern auf den Zusammenhalt mit der Gottheit, welche das Opfer annimmt und wohlgesonnen ist.

Es ist auffällig, dass zu Beginn der Opferszenen im 6. Jahrhunderts v. Chr. diese vor allem vor der Schlachtung illustriert werden, während zum Beginn des 5. Jahrhunderts die Szenen nach der Opferung häufiger werden. Dies kann rein maltechnische Gründe haben und damit zusammen hängen, dass es sich um die Übergangszeit von den Prozessions- zu den Opferszenen handelt. Die frühen Opferszenen tragen ikonografisch noch den Charakter der Prozessionsszenen in sich.<sup>382</sup> Betrachtet man allerdings den Aussagekern der Szenen, so verschob sich diese von der ‚Zurschaustellung der Pracht der Tiere‘ hin zu der ‚Zurschaustellung des guten Omens‘. Die Vasen des fünften Jahrhunderts sind also mit der glücklichen Botschaft des guten Omens geschmückt und nicht mit den Momenten, die dazu geführt haben. Sie kommen damit informationstechnisch gesprochen gleich zum ‚Kern der Opferung‘.

---

<sup>381</sup> Gelesen bei Goulaki-Voutira2004, 372. Eur. Iph. T. 1336–1338. Zur Ololyge siehe auch Kapitel 6.

<sup>382</sup> Zur ikonografischen Überlappung der Prozessionen mit den Opferszenen siehe Kapitel 3 und 6.

## Kontext von Fundort und Gefäßtyp bei Prozessions- und Opferszenen

Die Bildszenen der Prozessionen und Opferungen müssen auch hinsichtlich ihres Kontextes interpretiert werden. Diesen liefern die Gefäße und der Fundkontext. Die meisten Vasen wurden in den letzten Jahrhunderten aus Gräbern und Heiligtümern geborgen, erst die jüngere Archäologie interessiert sich auch für die sogenannten ‚Siedlungsfunde‘. Daher ist der Fundkontext der von mir untersuchten Vasen mit Prozessions- und Opferszenen hauptsächlich in Bezug zu Bestattungsriten und Götterkulten zu setzen, was uns im Fall der Interpretation der Bedeutung der Prozessionsszenen aber keinen Zugewinn an Information verschafft. Hölscher fasst generell zusammen, dass ein Zusammenhang von Bild und Fundkontext, speziell des Begräbnisses, nicht erurierbar ist.<sup>383</sup> Auch die Gefäßtypen geben keine zusätzlichen Informationen: grundsätzlich kann gesagt werden, dass die epochal jeweils beliebten Gefäßtypen verwendet wurden, vor allem jene, mit den großzügigsten Malflächen. Die Opfer- und Prozessionsszenen finden sich auf insgesamt dreizehn verschiedenen Gefäßtypen<sup>384</sup> und damit auf einem Großteil der zwischen dem 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. kanonischen griechischen Gefäßformen.<sup>385</sup>

Prozessionsszenen der schwarzfigurigen Malerei sind auf anderen Gefäßtypen vorhanden, als in der rotfigurigen Malerei; lediglich Schalen<sup>386</sup> und Loutrophoren wurden in beiden Stilen mit Prozessionsszenen versehen. Prozessionsszenen der schwarzfigurigen Malerei sind zumeist auf Amphoren, Skyphoi, Schalen und Lekythoi vertreten. In der rotfigurigen Malerei sind diese vorrangig auf Schalen, Loutrophoren und Krateren. Diese Verschiebung von den Gefäßtypen findet sich nicht nur innerhalb der Prozessionsszenen, sondern auch in anderen Motiven der Vasenbilder. Dadurch zeigt die Verschiebung eher eine zeitgeistige Veränderung der beliebten oder gebrauchstüblichen Gefäße an, als einen Topos der Prozessionsgefäße. Amphoren gehörten zu den bevorzugten Gefäßtypen der archaischen Zeit, während die Kratere verstärkt Ende des fünften Jahrhunderts v. Chr. hergestellt wurden. Der Wandel der Gefäßformen zeigt an, dass Bild und Gefäß nicht zwangsläufig eine funktionale Einheit bildeten. Die Ausnahme sind kultische Gefäße, die an bestimmte Orte und Handlungen streng gebunden waren. Trinkgeschirr, das in Symposien verwendet wurde, ist signifikant häufig mit Darstellungen aus dem dionysischen Bereich verziert und spezielle

---

<sup>383</sup> Vgl. Hölscher2002, 302. Siehe dazu auch Kapitel 4: Verwendung und Funktion der bemalten Vasen.

<sup>384</sup> Vgl. mit dem Vasenkatalog Kapitel 10.

<sup>385</sup> Hölscher listet die 29 kanonischen Gefäßformen des 6. – 4. Jh. v. Chr. (Hölscher2002, 303–304).

<sup>386</sup> Der Übersichtlichkeit halber werden unter ‚Schalen‘ Kylikes und Plaquen subsummiert.

Hochzeitsgefäße wie Loutrophoren mit Hochzeitsszenen. Prozessionen oder Opferungen, die auf diesen speziellen Gefäßen gezeigt sind, können mit großer Sicherheit in dem jeweiligen Kontext, also dionysisch oder Hochzeitsritual, interpretiert werden. Die anderen Gefäße, die häufig von Prozessions- und Opferszenen verziert wurden sind Amphoren, Kratere und Lekythoi und sind besonders als Grabgefäße bekannt. Ganz allgemein kann festgehalten werden, dass eine signifikante Häufigkeit bei beiden Bildthemen in Bezug auf die Verwendung größerer Gefäße bemerkbar ist: Amphoren, Kratere, Stamnoi und Schalen bieten eine große Bildfläche. Kleinere Gefäße wie Aryballoi, Alabastren oder auch sehr spezielle Gefäße wie der Rhyton, die Pyxis und das Exaleiptron kommen mit Ausnahme der korinthischen Vasen<sup>387</sup> – zumindest bei den erhaltenen Gefäßen – kaum oder gar nicht vor.

Die Auswertung zeigt prinzipiell eine große Varianz der verwendeten Gefäßtypen mit einer Tendenz zu großflächigen Gefäßen, die dadurch eine größere Bildfläche anbieten. Ein deutlicher Unterschied ist in der Gefäßwahl zwischen dem 6. Jahrhundert, in welchem v. a. Prozessionen abgebildet wurden, und dem 5. Jahrhundert, welches wiederum mehr Opferszenen zeigt, zu beobachten. Hochzeitsprozessionen treten erst in der rotfigurigen Malerei auf, während die in der schwarzfigurigen Malerei so häufig verwendeten Lekythoi und Amphoren fast gänzlich verschwinden.

## **Musiker in kultischen Festszenen**

In der Analyse antiker griechischer Bilder ist ein großes Manko zu verzeichnen, was die soziale Bedeutung von Position, Kleidung, Barttracht und Gesten/Performances von Musikern betrifft. Zwar wird in der altertumswissenschaftlichen Forschung zuweilen von einer Musikertracht, bzw. einer sie ‚kennzeichnenden Kleidung‘ gesprochen,<sup>388</sup> doch abgesehen von den Theaterakleuten des fünften und vierten vorchristlichen Jahrhunderts ist eine spezielle Tracht von Musikern im Kult bisher nicht sicher nachgewiesen worden.<sup>389</sup> Dennoch wurden über die soziale Stellung der Musiker im Kult zentrale Punkte zusammengefasst, wie etwa bei Goulaki-Voutira: „Den Darstellungen zufolge traten die Musiker im 6. Jh. v. Chr.

---

<sup>387</sup> Siehe Kapitel 6: Korinthische Vasen des 6. Und 5. Jhs. v. Chr.

<sup>388</sup> Brand2000, 158, Pekridou-Gorecki1989, 132. Zur Kleidung der Römer gibt es umfangreiche Werke, wie Alexandra Croom, *Roman Clothing and Fashion*, Amberley Books, 2010. Zur griechischen Tracht gibt es außer dem von Pekridou-Gorecki weniger aktuelle und umfangreiche Werke (Vgl. Schnurr1992, 53–56).

<sup>389</sup> Die unterschiedlichen Gewandtypen, die auf Vasenbildern sichtbar sind, habe ich im Kapitel 6 und eine erste Klassifikation angewendet.

häufiger mit dem offiziellen Festgewand auf; sie sind in zahlreichen Fällen bärtig und stehen in der Nähe des Priesters und des Opfertiers. Im 5. Jh. v. Chr. nehmen die Musiker dann keine herausgehobene Stellung mehr ein; sie werden vielmehr an den Rand der Szenen gedrängt, und die nun bartlosen Auleten tragen einfache Gewänder.“<sup>390</sup> Auch Brand schreibt: „Bei besonders reich verzierten Gewändern kann man wohl von einer Berufstracht ausgehen, welche gewöhnlich als Kitharoiden- oder Musikantentracht bezeichnet wird. [...] Da sich die Tracht von dem prunkvollen Kitharoidengewand unterscheidet, läßt sich daraus folgern, daß kultische Handlungen im 5. Jh. v. Chr. überwiegend von Laienmusikanten begleitet werden bzw. daß überwiegend Laienopfer dargestellt sind.“<sup>391</sup>

Schwierig ist es hier, das ‚offizielle Festgewand‘ zu spezifizieren, oder daraus gar ein Musikergewand abzuleiten, wie Brand dies tut. Die genaue Betrachtung der Vasenbilder mit Musikern in Kultszenen zeigt, dass die Musiker im Vergleich zu den anderen Kulddienern die gleichen Festgewänder tragen, bärtig sind und somit ein höherer sozialer Rang angenommen werden kann als bei den Tierführern, die tatsächlich immer weniger bekleidet, oder gar nackt dargestellt werden (auf Vasen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.). Den Bedeutungsverlust der Musiker, den Helmut Brand und Goulaki-Voutira hier deuten, möchte ich aufgrund des Vergleichs mit den anderen Teilnehmern geringer werten. Das einfache Gewand ist bei Kultteilnehmern des 5. Jahrhunderts v. Chr. auf Vasen die gängige Darstellung, dies gilt gleichermaßen für Gabenträger wie auch Musiker. Allein die Priester oder Priesterinnen heben sich durch eine festlichere Kleidung deutlich von den anderen Kultteilnehmern ab. Es muss in diesem Kontext also eher von einem generellen Wandel der Darstellung von Kultszenen, als von einer dezidierten Minderung der sozialen Hierarchie der Musiker ausgegangen werden. In Betracht gezogen kann jedoch der Wandel von Darstellungen größerer und offizieller Feste wie den Panathenaien hin zu privaten Opferfesten mit Familienmitgliedern als Kulddiener. In diesem Kontext können die Musiker als Laien bezeichnet werden – damit meine ich Familienmitglieder, die musizieren gelernt haben, aber für ihre Dienste im Kult nicht entlohnt werden.

## **Positionen der Musiker bei Prozessionsabbildungen**

Unter allen Gesichtspunkten ist es vor allem die Anordnung der Teilnehmer in Prozessionsszenen, die Rückschlüsse auf die jeweiligen gesellschaftlichen Hierarchien

---

<sup>390</sup> Goulaki-Voutira2004, 373.

<sup>391</sup> Brand2000, 158–159.



schließen lässt – Prozessionsszenen sind von großer Bedeutung für die Erforschung sozial-politischer Bewegungen in der griechischen Antike.<sup>392</sup> Die Position der Musiker kann daher Rückschlüsse darauf erlauben, in welcher sozialen Hierarchie die Musiker hinsichtlich der anderen Kultteilnehmer dargestellt wurden.<sup>393</sup> Ich gehe in meiner Untersuchung davon aus, dass diese Hierarchie der Musiker den jeweiligen Wert und die Funktion der Musik in der Prozession widerspiegelt, da, wie in Kapitel 2 gezeigt wurde, Musiker – zumindest in der archaischen und frühen klassischen Zeit – den Musikinstrumenten untergeordnet erschienen.<sup>394</sup> Auf Vasenbildern ist die Position der Musiker ikonografisch relativ eindeutig bestimmbar – sie ist durch die Nähe zum Opfertier, oder zum Altar gekennzeichnet, wie gezeigt werden soll. Je näher die Musiker dem Altar kommen, je weiter vorne sie in einer Prozession schreiten, desto höher kann ihre soziale Stellung eingeschätzt werden. Die Auswertung zeigt, dass es 20 verschiedene Positionstypen gibt, in welcher Reihenfolge Musiker, Priester, Opferträger, Opfertiere und der Altar erscheinen können (**Tabelle 4**). Das ist auf die wenigen Darstellungen mit Prozessionen aus dem 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. gerechnet wenig signifikant und lässt keine eindeutige ikonografische Vereinheitlichung hinsichtlich der Position zu. Tatsächlich ist aber zu konstatieren, dass die Musiker am häufigsten als letzte der Kultfunktionäre gezeigt werden. Geht man von einer Wertmarkierung aus, so stehen alle Musiker sozial betrachtet am unteren Ende der Kultfunktionäre. Somit übernehmen die Musiker auf den Vasenbildern auch die Markierung des Überganges von kultischem Personal zu den ‚normalen‘ Teilnehmern.<sup>395</sup>

## Korinth

In Korinth im 6. Jahrhundert v. Chr. schreiten die Musiker besonders häufig direkt hinter dem Opfertier: in fünf der acht Prozessionsszenen folgt den Opfertieren (Ziegen und Stiere) eine Auletrix. Auf dem Aryballos **K 6** folgen der Auletrix zusätzlich drei Leierspielerinnen. Die Amphoren **K 7** und **K 8** zeigen die Auletrix in anführender Position, wobei das Ziel jeweils

---

<sup>392</sup> Diverse Forscher haben sich mit der Hierarchie innerhalb von Prozessionsabbildungen aus diesem Grund auseinander gesetzt: Bömer1952, 1908; Chaniotis1991, 128–129; Graf1996, 57–58; Bremmer1996, 44–45; Auffahrt1999, 38; Connor2000, 73; Laxander2000, 1–2; Gengnagel2008, 11.

<sup>393</sup> Vgl. Tabelle 4 im Anhang.

<sup>394</sup> Musikinstrumente wurden von den Göttern erfunden, menschliche Musiker wurden göttlich beseelt, wenn sie musizierten. Zumindest für die archaische und frühe klassische Zeit ist daher davon auszugehen, dass der Musiker durch das Instrument, welches er beherrschte, bestimmt war und nicht umgekehrt.

<sup>395</sup> Zu der Funktion der Musik als Markierung einer Grenze zwischen dem *sacred space* und dem alltäglichen Raum siehe Auswertung Kapitel 8.

eine thronende Frau ist. Die Holz-Pinax **K 1** aus dem späten 6. Jahrhundert v. Chr. zeigt ein anderes ikonografisches Programm: in der Freskomalerei sind Figuren weitaus detaillierter wiedergebar, so dass Gewandtypen und Musikinstrumente deutlicher erscheinen, als auf den Gefäßen mit schwarzer Umrissmalerei (**K 2–K 8**). Die Pinax zeigt ein Schaf als Opfertier für die Nymphen, hinter diesem erscheinen zwei jugendliche Musiker: ein kleinerer Lyraspieler, daneben eine etwas größerer Aulet. Auf den beiden böotischen Abbildungen des 6. Jahrhunderts v. Chr. schreitet ein Aulet hinter dem Opfertier und Opferdiener (**B 1 und B 2, Abb. 2 und Abb. 6**). Abgesehen von der andersartigen Malweise der korinthischen und böotischen Meister ordnen sich diese Abbildungen dennoch in das Schema der attischen Prozessionsbilder ein, in denen auch größtenteils die Musik den Opfertieren folgt.

## Athen

Die meisten Prozessionsbilder des schwarzfigurigen Stils zeigen die Musiker in der direkten Nähe des Opfertieres. Doch auch inmitten der Teilnehmer, oder zu Beginn der Prozession werden Musiker gezeigt. Eine eher unübliche Position nimmt der Aulet auf der Hydria **S 3** ein: der Prozessionszug nähert sich wie üblich von links dem Altar, der Aulet steht hinter diesem und scheint die Prozession mit seinem Spiel zu empfangen. Die Bauchamphora **S 8** stellt ebenfalls eine Ausnahme dar: der Aulet befindet sich nicht, wie zu erwarten, hinter dem Opfertier, sondern auf der anderen Amphora-Seite neben Dionysos. Offenbar sind hier zwei verschiedene Szenen abgebildet: eine Prozession ohne Musik und ein Tanz zu Ehren des Dionysos. Von den untersuchten Prozessionen mit Tieropfern fallen noch zwei weitere aus dem Schema: auf den Gefäßen **S15** und **S 2 (Abb. 17)** wird die Prozession von einem Salpingisten angeführt, der Stier erscheint erst einige Figuren nach diesem. Beide Szenen gehören offenbar zu der dionysischen Anthesterienfeier. Der Skyphos **S 2** zeigt eine dafür typische Schiffskarrenprozession. Auf der Lekythos **S 15** ist nur der Opferzug mit dem Stier abgebildet.<sup>396</sup> Die Schiffskarrenprozession auf dem fragmentierten Skyphos **S 11** hat vermutlich ehemals auch einen solchen Salpingisten gezeigt, wobei jene auf der Amphora **S 4** eventuell eine mythische Szene als eine real stattfindende Prozession zeigt, da Mänaden und Satyrn anwesend sind. Auf den Musik-Prozessionen ohne Opfertier kann bei den fragmentierten Gefäßen immer noch ein solches angenommen werden (**S 6, S 18, S 35**). Der singende Männerumzug auf der Amphora **S 17 (Abb. 8)** zeigt keine Opfertiere, dafür aber

---

<sup>396</sup> Frickenhaus verbindet ihn aufgrund des Salpingisten mit dem Schiffskarrenfest. Siehe: Frickenhaus a.O. 65 aus Brand2000, 103.

Kränze, die eine kultische Handlung annehmen lassen. Durch einen Vergleich mit weiteren Affekter-Vasen konnte gezeigt werden, dass hier eine Prozession denkbar ist.<sup>397</sup>

Im Gegensatz zum schwarzfigurigen Stil zeigen von den 8 überhaupt als kultische Prozessionen zu bezeichnenden untersuchten rotfigurigen Vasen nur noch zwei eine Tieropferprozession (**R1**, **R2**). Die schwarzfigurigen Vasen unterscheiden sich untereinander hinsichtlich der Position der Musiker nicht in beträchtlichem Ausmaß. Sobald ein Opfertier gezeigt ist, folgt die Musik direkt hinter oder vor dem Tier.<sup>398</sup> Bei dem Skyphos **S 2** sind zwei Auleten auf dem Schiffskarren neben Dionysos gezeigt. Drei weitere Gefäße mit Schiffskarrenprozessionen zeigen Auleten jedesmal neben dem Gott (**S 4**, **S 11**, **S 12**). Hier ist es in allen Fällen so, dass ein Aulet oder eine Auletrix neben Dionysos musiziert. Eine mögliche Erklärung ist hier, dass die musikalische Aufführung das Erscheinen eines Gottes begleitet oder hervorruft, welches als wichtiger empfunden wird als das Tieropfer. In den Tieropferprozessionen der schwarzfigurigen Malerei ist offenbar der männliche Aulet hinter dem Opfertier kanonisch. Nur Korinth zeigt weibliche Auleten. Weniger einheitlich ist die Positionierung der Musiker auf rotfigurigen Vasen: Musiker führen Prozessionen an, schreiten hinter Opfertieren/Priestern oder erscheinen inmitten der anderen Teilnehmer. Eine neue Positionierung ist der Musiker vor einem Altar, dem die restlichen Teilnehmer folgen. Grundsätzlich lässt sich jedoch sagen: Wenn ein Opfertier vorhanden ist, befinden sich die Musiker immer in seiner direkten Nähe. Da in der schwarzfigurigen wie auch in der rotfigurigen Malerei die Musiker immer in der Nähe der Opfertiere zu finden sind, kann postuliert werden, dass Musiker und Opfertiere während der archaischen und klassischen Zeit in einem sinnhaften Zusammenhang miteinander stehen. Betrachtet man zum Vergleich die Position der Musiker auf den Gefäßen mit Opferszenen, so wird eines deutlich: die Nähe zum Opfertier ist hier nicht mehr prägend, die Musik kann sich auch an der Peripherie der Szene abspielen (**R8**), teilweise werden die Instrumente auch gar nicht gespielt, sondern nur gehalten.<sup>399</sup>

Hier deutet sich eine von der Prozession abgeschiedene Funktion der Musik an.<sup>400</sup> Das Geleit des Opfertieres steht auf den Gefäßen mit Opferszenen nicht mehr im Vordergrund. Daraus kann geschlossen werden, dass die Musik bei einigen Phasen der Opferung zu spielen hatte (Hinführung zum Altar; Braten der Spieße), bei anderen (der Wasser-

---

<sup>397</sup> Vgl. Kapitel 6: Dionysos-Prozessionen auf den Amphoren des Affekter-Malers.

<sup>398</sup> Eine Ausnahme bilden zwei der vier Vasen, welche mit den dionysischen Anthesterien verbunden werden: hier schreitet einmalig ein Salpingist voraus.

<sup>399</sup> Zu gehalten versus gespielten Musikinstrumenten siehe weiter unten in diesem Kapitel.

<sup>400</sup> Weiterführende Analyse der Funktion der Musik siehe Kapitel 7.

Besprenkelung und der Schlachtung) hingegen schwieg.<sup>401</sup> Zwei Dinge können also zur ikonografisch bestimmbaren Position der Musiker auf schwarz- und rotfigurigen Vasen festgehalten werden: 1. die Musik wird auf Prozessionsszenen zentral und daher bedeutsam dargestellt. 2. ist die Musik mit dem Geleit der Opfertiere auf Prozessionsszenen signifikant verbunden, diese Verbindung ist auf Abbildungen mit Opferszenen jedoch nicht mehr nachweisbar.

## Angaben zu Positionen von Musikern in antiken Texten

Antike Texte erwähnen unterschiedliche Positionen von Musikern in Prozessionen und in Opferszenen. Bei Beschreibungen von Opferszenen werden die Musiker häufig in Nähe der Opfertieres und des Altars erwähnt.<sup>402</sup> Musiker, die eine Prozession anführen, werden schon in den frühesten Texten beschrieben, wie etwa bei Herodot. In seinen *Historien* lässt er einen Auleten eine Gruppe singender Frauen anführen.<sup>403</sup> Bei Plutarch wird ein Salpingist beschrieben, der eine Heroen-Prozession anführt: „An der Spitze geht ein Trompeter, ihm folgen Wagen mit Myrten und Kränzen, als Opfer ein schwarzer Stier, freigeborene Jünglinge, die Spenden tragen; der Archon trägt eine Hydria und schließt den Zug.“<sup>404</sup> Vor allem aber sind es jedoch Gottheiten, die in den antiken Texten die Prozessionen anführen. In der Homerischen Hymne an Apollon schreitet exemplarisch der Gott Apollon der Prozession voran und spielt auf seiner Lyra.<sup>405</sup> Das Satyrspiel *Eumeniden* des Aischylos beschreibt die zuvor durch Gesang angerufene Göttin Athena, die der Prozession voranschreitet und im Echo zu den Liedern ihrer Adoranten singt.<sup>406</sup> Ebenfalls häufig werden menschliche Jugendliche in anführender Position beschrieben. Im *Fragment 94b* des Pindar ist ein Junge beschrieben, der einer Prozession voranschreitet. Nach ihm kommt der bei den Daphnephorien übliche Lorbeerträger, darauf folgt ein Chor von Jungfrauen. Auch in der

---

<sup>401</sup> Siehe dazu Nordquist1992, 155–161. Selten erscheint ein Musiker alleine am Altar und opfert seine Musik, sein Instrument oder die Phorbeia. Spätestens seit der hellenistischen Zeit ist schriftlich belegt, dass berühmte Musiker den Göttern am Altar im Sinne einer Opfergabe vorspielten, im Rahmen eines zwei- bis dreitägigen Konzertes (Vgl. Nordquist1994; 91–92).

<sup>402</sup> Vgl. Tabelle 6.

<sup>403</sup> Hdt. *Historien* 2, 48–49.

<sup>404</sup> Plut. *Arist.* 21, G.F. 455–456 zitiert nach Nilsson1916, 312.

<sup>405</sup> H. Hom. *Ap.* 512–523.

<sup>406</sup> Aischyl. *Eum.* 1021–1043.

*Theseus* Biografie des Plutarch führen Jugendliche den Prozessionszug an. Erwähnt wird, dass die Teilnehmer sangen.<sup>407</sup>

Einen späten Nachweis aus dem 3. nachchristlichen Jahrhundert liefert Heliodoros. In seinen *Aithiopika* beschreibt er ausführlich eine Prozession zu Ehren des Neoptolemos. Musiker folgen den Opfertieren zu Beginn des Zuges. Mit einer weihevollen Musik von Auloi und Syringen künden sie den Beginn des Opfers an.<sup>408</sup> Nach Herden und Hirten folgt ein in zwei Abteilungen gegliederter thessalischer Jungfrauenchor. Im ersten Buch der *Aithiopika* wird eine panathenäische Prozession beschrieben, bei welcher der – in der Prozessionsszene ausführlich beschriebene – Knabe Knemon, die Ehre hat, mit seinem Gesang die Prozession für Athena zu eröffnen.<sup>409</sup>

Die umfassendste Beschreibung einer Prozession von Athenaios lässt die ersten Musiker ebenfalls relativ weit vorn im Zug schreiten: es handelt sich um zwei als Silene verkleidete Männer, wovon einer eine Salpinx trägt. Ein großer Chor von 600 Männern und 300 Musiker mit goldenen Kitharas erscheinen in der Mitte des Zuges.<sup>410</sup>

## Die Nähe von Musikern und Opfertieren

Auffällig oft erscheinen in musikbegleiteten Prozessionsszenen Opfertiere. Dies betrifft den Großteil der hier betrachteten schwarzfigurigen Abbildungen, aber nur etwas mehr als ein Fünftel der rotfigurigen Abbildungen. Zumindest bei den Prozessionsdarstellungen kann von einer intentionalen Verbindung von Opfertier und Musikant gesprochen werden. Offenbar gibt es eine stärkere Korrelation von Musikern und Prozessionen, als von Musikern und Opferhandlungen. Man könnte auch meinen, Musiker gehörten im Bildprogramm des 6. Jahrhunderts v. Chr. eher zu Kulthandlungen als im 5. Jahrhundert v. Chr., wo die Musikdarstellungen im Kult abnehmen. Im vierten Jahrhundert sind auf den attischen Vasen immer weniger Musiker gezeigt. Es ist auffällig, dass auf den Reliefs, die erst im 4. Jahrhundert v. Chr. die Vasen mit Opferkultszenen ersetzen, grundsätzlich nie Musiker zur Kulthandlung gezeigt werden: Von 254 Reliefs, die van Straten gelistet hat, gibt es nur zwei mit Musikinstrumenten. Einmal davon als Attribut des Apollon (R 83) und einmal in einer

---

<sup>407</sup> Plut. Thes. 23, 2–4.

<sup>408</sup> Hld. Aithiopika III, 34.

<sup>409</sup> Hld. Aithiopika I, 13.

<sup>410</sup> Athen. Deipn. V, 33, 201F–202A.

offensichtlich zum Bereich um Dionysos und Kybele gehörenden Szene (R 114).<sup>411</sup> Ich habe ein weiteres Relief mit einer musikbegleiteten Opferhandlung vom 2. Jahrhundert v. Chr. finden können<sup>412</sup>: es handelt sich um eine Szene mit Apollon, Kybele und der Priesterin Stratonike. Apollon wird mit seiner Kithara dargestellt, ein bartloser Mann spielt neben Altar und Opferlamm den Aulos. Die musiklosen Reliefs verweisen vermutlich darauf, dass Reliefs vornehmlich private Investitionen waren und auch private Opferfeiern wiedergeben, in denen eine musikalische Begleitung als Luxus galt.<sup>413</sup> Eine sehr einfache Ursache, die von Straten für die Wahl der Opfertiere auf Reliefs anführt, kann womöglich auch für die Musiker gelten: „It is only to be expected that, on average, private persons sacrificed cheaper animals than whole demes or other communities, and therefore the proportions of sheep and piglets in sacrificial calendars and votive reliefs are naturally different”.<sup>414</sup>

Familien konnten sich in hellenistischer Zeit, wo sich ein Berufsmusikertum längst etabliert hatte, schlicht keine Musikbegleitung zum Opfer leisten. Vielleicht sangen sie eine Hymne für die feierliche Stimmung; auch zeigen wenige Abbildungen – wie etwa die korinthische Pinax **K 1** – dass auch Familienmitglieder durchaus die Musik spielen konnten. Die Reliefs jedoch zeigen günstige Opfertiere (Schweine)<sup>415</sup> und keine Musiker und verweisen dadurch auf eine ökonomische Motivation zur Szenenauswahl. Desweiteren führt van Straten einen Grund an, warum auf frühen Prozessionsszenen so häufig Kühe und Stiere abgebildet sind: Prozessionen wurden eher von Deme und Städten ausgeführt. Hier ging es um eine möglichst prächtige Repräsentation nach außen: „The workshop would want to produce vases that would sell well, decorated with scenes of general interest, which people might find attractive. If, therefore, the vase painter occasionally drew his inspiration not from myth but from contemporary cult, it is obvious that he would prefer to select the more festive occasions with grand and expensive sacrifices in which many people participated”.<sup>416</sup> Dies war, nach van Straten, der zugrundeliegende Faktor, warum auf Vasen die teuersten Opfertiere zu sehen sind, auf Reliefs hingegen ‚nur‘ die günstigeren Schweine.<sup>417</sup> Die abgebildeten Elemente scheinen also tatsächlich der Auftragslage geschuldet zu sein: Vasen wurden nach dieser Lesart also im Vorhinein produziert, in der Annahme, einen Käufer zu

---

<sup>411</sup> Siehe van Straten1995: Catalogue.

<sup>412</sup> LIMC Nr. 964 (Apollon).

<sup>413</sup> Van Straten1995, 179.

<sup>414</sup> Van Straten1995, 179.

<sup>415</sup> Zur Auswertung der Opfertiere in den unterschiedlichen antiken Quellen siehe van Straten1995, 170–179.

<sup>416</sup> Van Straten1995, 179.

<sup>417</sup> Rinder waren die teuersten Opfertiere. Vgl. Tabelle von van Straten1995, 176.

finden, während Reliefs Auftragswerke von Familien waren und dadurch individueller Natur waren. Warum also Opfertiere und Musiker gehäuft auf Abbildungen des schwarzfigurigen Stils auftauchen, kann also auch damit zu tun haben, dass beide als Luxus empfunden wurden und bei einer opulenten Feier – und daher auch auf kostbaren Gefäßen – nicht fehlen durften.

### **Zusammenfassung: Position der Musiker auf Abbildungen und in antiken Texten**

Es kann zusammengefasst werden, dass die Musiker in den antiken Texten auffällig häufig als anführend beschrieben werden, oder zumindest im vorderen Teil der Prozessionen schreiten. Dabei sind diese anführenden Musiker vor allem Auleten und Salpingisten. Die Dominanz der Musiker in vorderster Position kann auf Vasenbildern des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. nicht beobachtet werden. Allerdings sind es auf Vasenbildern ebenfalls Auleten und Salpingisten, die anführende Musiker sind.

Die meisten Prozessionsbilder des schwarzfigurigen Stils zeigen die Musiker in der direkten Nähe des Opfertieres. Bei rotfigurigen Vasen befinden sich die Musiker zur Hälfte in ‚dominanter Position‘ (definiert durch Nähe zum Opfertier, Altar oder als anführende Personen). Saiteninstrumente sind auf Abbildungen eher unterrepräsentiert und treten ikonografisch vor allem im Zusammenhang mit Reigenszenen auf.

Auf Grundlage der Beobachtung der Ikonografie hat die Musik in Prozessionsszenen einen Opfertier-gleitenden Charakter. Mehr noch als auf den Vasenbildern erscheinen die Musiker in Prozessionsszenen antiker Texte allerdings als anführende Kulddiener. Dies hängt sicherlich mit der Tatsache zusammen, dass Gesang auf Vasenbildern kaum dargestellt wurde, während der Gesang der Jungfrauen (=Parthenienchöre) zu einem wesentlichen Element von Prozessionen gerechnet werden kann.

In beiden Quellgruppen kann jedoch konstatiert werden, dass ein Zusammenhang von Musiker und Opfertier bestand. Es kann vermutet werden, dass eine musikalische Begleitung von Prozessionen mit Opfertieren wichtiger war, als bei Prozessionen ohne Opfertiere mit anderen Gaben. Dies mag mit dem Wert von Opfertieren und zu bezahlenden Musikern zusammenhängen: große, staatlich organisierte und finanzierte Prozessionen und Opferfeste konnten sich Hekatomben (=hunderte von Tieren) von prächtigen Tieren leisten als auch die Musiker.

## Kleidung der Musiker auf Prozessions- und Opferszenen als Indiz für die soziale Stellung

Die Kleidung ist ein weiteres wichtiges Indiz für die soziale Stellung der Musiker innerhalb des Kultgeschehens. Der soziale Stand der Musiker kann wiederum Aufschluss über den Wert und die Bedeutung des gespielten Musikinstrumentes geben.<sup>418</sup>

Bisher gibt es aus den antiken Quellen wenig Hinweise auf eine spezielle Musikerkleidung, die sich von den Festgewändern der anderen Kultteilnehmer unterscheidet. In der Forschung wird die Kleidung von Musikern nicht, oder nur am Rande beachtet. Maas und Snyder fassten zumindest für die Kitharoiden kurz zusammen, welche Kleidung auf Abbildungen gezeigt, oder in antiken Texten beschrieben wird.<sup>419</sup> Brand erweitert diese erste Bestandsaufnahme der Kleidung von Musikern auf Kultszenen um Auleten und andere Musiker, setzt sich aber nicht kritisch damit auseinander.<sup>420</sup> Im Bereich der Klassifizierung von antiker griechischer Kleidung ist noch immer die Arbeit der Archäologin Pekridou-Gorecki von 1989 singulär, welche Gewandtypen auf griechischen Vasen untersucht und damit die davor einzige Darstellung von Margarete Bieber aus dem Jahr 1928 aktualisiert.<sup>421</sup> In einführenden Lehrbüchern über die griechische Antike wird über die Aufzählung der verwendeten Kleidungsstücke hinaus kaum zusätzliche Information aufbereitet.<sup>422</sup> In Pekridou-Goreckis Übersicht werden Musikergewänder zwar erwähnt und kurz beschrieben, darüber hinaus jedoch kein spezifizierendes Merkmal vorgestellt, das auf eine Berufsmusikertracht hindeuten könnte: „Sicher ist, daß auch Musikanten bei ihren Vorstellungen anlässlich bestimmter Agone, aber auch bei Symposien und Festzügen sich einer kennzeichnenden Kleidung bedienten. Finden solche Kleider in den schriftlichen Quellen Erwähnung, so sind sie stets als luxuriös, pracht- oder wertvoll beschrieben. Bestätigt werden solche Aussagen durch die Darstellungen der bildenden Kunst, die häufig aufwendig verzierte Kleider wiedergeben. Die Form der Kleidung beschränkt sich dabei in der Regel auf ein langes ungegürtetes Gewand, mit oder ohne Ärmel.“<sup>423</sup> Diese Analyse ist

---

<sup>418</sup> Über die Verbindung von Musiker und Musikinstrument im Verlaufe dieses Kapitels. Nordquist beobachtet bei den römischen Musikern eine auffällige Ausnahme: in der Inschrift aus Ephesos sind Sklaven gleichbedeutend mit freien Männern als Musiker genannt. Nordquist schlussfolgert, dass „in diesem limitierten Kontext der Status als ein Kultmusiker gewichtiger war, als der sozio-politische Status“ (übersetzt JK, Nordquist1994, 87).

<sup>419</sup> Maas – Snyder1989, 58–59.

<sup>420</sup> Brand2000, 158–160, 241–242, Tabelle 3 und 4.

<sup>421</sup> Mode im antiken Griechenland, München: Beck, 1989.

<sup>422</sup> Bspw. bei Hölscher2002, 331–334.

<sup>423</sup> Pekridou-Gorecki1989, 132. Zum Berufsmusikergewand siehe Kapitel 6.



so oberflächlich, dass sie in unserem Kontext nicht weiter hilft. Eine kritische Auseinandersetzung mit den Gewandtypen der Musiker auf antiken griechischen Bildszenen steht also noch aus. Für die Musiker in kultischen Prozessionen soll hier ein Anfang getätigt werden.

Anhand der ikonografischen Untersuchung des vorliegenden Vasenmaterials konnte ich verschiedene Kleidungsarten bei Musikern im Kult definieren, welche weiter unten näher vorgestellt werden. An dieser Stelle möchte ich die Kleidungsstücke der Musiker mit denen der anderen Teilnehmer vergleichen. Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass eine ‚bessere‘ Kleidung einen höheren sozialen Rang der Person und ihrer Tätigkeiten markiert. Eine ‚bessere Kleidung‘ ist gekennzeichnet durch einen langen Chiton, einen langen Mantel, Verzierung von Mantel oder Chiton mit Mustern, oder eine aufwendige Drapierung der Stoffe. Wenig bekleidete oder unbekleidete männliche Figuren markieren üblicherweise Metoiken, Sklaven, Soldaten oder Handwerker.<sup>424</sup>

Diskutiert werden soll eine spezielle Berufsmusikertracht, die auf einen gesonderten Status innerhalb der Kultfunktionäre hinweisen würde. Desweiteren wird die Kleidung der Musiker auch innerhalb des Betrachtungszeitraumes untereinander verglichen. Der Vergleich der Vasenbilder und Texte konnte zeigen, dass der ikonografisch sichtbare Wandel der Kleidung vom 6. zum 5. Jahrhundert nicht allein auf eine Bedeutungsänderung der Musiker hindeutet, wie Brand, Goulaki-Voutira und andere Forscher postulieren, sondern die gesellschaftlichen Veränderungen dieser Zeit ganz allgemein anzeigt. Auf der ikonografischen Ebene zeigt sich, dass sich die soziale Stellung der Musiker innerhalb des Kultpersonals nicht signifikant gewandelt hat.

## **Bildliche Darstellungen von Musikern in Prozessionsszenen**

Die untersuchten Gefäße weisen eine Vielzahl an Möglichkeiten der Gewandung von Musikern auf: unbekleidet, nackt mit einem Mantel, in kurzem Gewand, in langem Gewand, mit Chiton und Mantel, in einem gemusterten Gewand und in Kriegsbekleidung (bewaffnet, Kriegsmantel, oder Helm). Auf Theaterszenen und bei einigen wenigen Prozessionsabbildungen ist zudem eine Art Theater-Berufstracht der Musiker abgebildet, welche im Übrigen auch in spätantiken Schriftquellen erwähnt wird. Dieses Gewand ist lang und der Stoff ist besonders auffällig gemustert (**Abb. 15** und **Abb. 16**). Seltener ist in antiken

---

<sup>424</sup> Vgl. Hölscher2002, 331–334. Zur Sonderstellung der Nacktheit siehe im weiteren Verlauf dieses Kapitels.

Texten die Rede von speziellen Applikationen, wie etwa an Schuhen angebrachte Glöckchen, oder Schellen. Rüstungen sind für Musiker ikonografisch nicht belegt: allerdings weisen die spätgeometrischen Abbildungen männliche Musiker mit Phorminx und Schwert auf (**AG 5, L 1**). Hier wird offenbar ein Waffentanz angedeutet, wobei die ovalen Objekte auf **AG 5** auch als Schilder gewertet werden können.<sup>425</sup>

Die Kleidung auf den Abbildungen ist zumeist gut erkennbar und klassifizierbar, d. h. Ober- und Untergewand, Kopfbekleidung und Stäbe etc. sind voneinander unterscheidbar. Auch gemusterte Gewänder können leicht identifiziert werden. Auf einigen Abbildungen sind verschiedene Farbtöne der einzelnen Kleidungsstücke zu erkennen. Nur die Gefäße, von denen lediglich noch Beschreibungen existieren, bieten zu wenig Information über die Bekleidung. Sei es, ob die Musiker überhaupt bekleidet waren, oder wenn ja, welches Gewand sie trugen. In den meisten der Fälle schienen die Musiker auf Vasenbildern jedoch bekleidet gewesen zu sein.

Insgesamt ergibt sich ein recht homogenes Bild: auf der Hälfte aller Abbildungen der schwarz- und rotfigurigen Malerei werden die Musiker mit einem langen Gewand gezeigt. Nur sechs Abbildungen zeigen ein kurzes knielanges Gewand, bemerkenswerterweise sind sogar sieben nackte Musiker identifizierbar,<sup>426</sup> was bisher für den archaischen und klassischen Zeitraum nicht bekannt war und eher mit geometrischen Vasenabbildungen in Verbindung gebracht wurde.<sup>427</sup> Auf dem Skyphos **S 13** sind die unbekleideten Musiker in einem Umfeld abgebildet, in dem auch alle anderen Teilnehmer nackt sind.

Von der schwarzfigurigen bis zur rotfigurigen Malerei sind deutliche Unterschiede in der Bekleidung der Musiker zu erkennen: während auf den älteren Gefäßen verschiedene Gewandtypen gezeigt und Musiker auch nackt oder in kurzem Gewand abgebildet werden, so kennt die rotfigurige Malerei offenbar nur noch ein einfaches langes Gewand, das häufig ärmellos ist. Verzierte Gewänder oder Kombinationen von Chiton und Mantel treten fast gar nicht mehr auf.<sup>428</sup>

Die Auswertung zeigt, dass nicht alle Musiker bei Prozessionsszenen ein langes Gewand trugen.<sup>429</sup> Dies scheint allerdings bei den Opferszenen durchaus zuzutreffen: Sind bei den

---

<sup>425</sup> Vgl. Kapitel 5: Attische Vasen.

<sup>426</sup> S 2, S 13, S 43, R11. Der Aulet auf S 30 trägt ein nichts verhüllendes Schultermäntelchen. Die beiden nackten Satyrn auf S 2 und S 4 werden nicht eigens gezählt, sondern nur der jeweils andere Musikant, da Satyrn meistens nackt dargestellt werden.

<sup>427</sup> Zur Nacktheit der Musiker siehe nachfolgendes Kapitel.

<sup>428</sup> Einziges verziertes Gewand ist auf der Schale R5 zu sehen (Abb. 12).

<sup>429</sup> Dies fasst auch Zschätzsch in ihrer Analyse zusammen (Vgl. Zschätzsch2002, 144).

Prozessionsabbildungen noch drei Musiker in einem kurzen Gewand gezeigt, so scheint diese Kleidung bei den Opferszenen verschwunden zu sein.<sup>430</sup> Für die Opferszenen ergibt sich daher das homogene Bild, dass alle menschlichen Musiker – also weder göttliche oder andere mythische Wesen – ein langes Gewand tragen.

Während auf den Vasendarstellungen Musiker nicht zwangsläufig auffällig gekleidet sind, so werden sie in den überlieferten Texten teilweise sehr genau beschrieben, wobei ihre festliche Kleidung hervorgehoben wird. Dies betrifft vor allem besonders aufwendig gestaltete, mit Gold und Silber verzierte Gewänder wie beispielsweise in Heliodoros' *Aithiopika*. Der Dichter lässt hier die Figur Knemon einen prachtvoll geschmückten Frauenchor beschreiben: Im Gegensatz zu den Opferdienern, die aus einem weißen Gewand bestehende bäuerliche Tracht trugen, die bis zur Kniekehle ging und mit einem Gürtel gehalten wurde, waren die thessalischen Mädchen im Chor festlich gekleidet. Sie folgten den Herden und Hirten und trugen „offenes Haar und schön geraffte, tief gegürtete Gewänder“. Die Lasten (Körbe voller Früchte und Blumen, Schüsseln mit Opferkuchen und Räucherwerk) trugen sie auf dem Kopf, damit sie die Hände frei hatten zum Reigentanz.<sup>431</sup>

An einer anderen Stelle der *Aithiopika* beschreibt sich der Erzähler Knemon selbst als frisch gekürter Ephebe, der zu Ehren der Athena an den Panathenäen singen darf: „Nachdem ich der Göttin das alte Preislied gesungen und den feierlichen Zug mit eröffnet hatte, kehrte ich, so wie ich war, im Festgewand, mit dem Kriegsmantel und dem Kranz geschmückt zurück“. <sup>432</sup>

Drei besondere Kleidungsmerkmale werden erwähnt: das festliche Gewand, der Kriegsmantel und der obligatorische Kranz, der bei kultischen Festen nicht fehlen durfte.<sup>433</sup> Ebenfalls in Rüstungen gekleidet erscheinen die mythischen Amazonen, welche zu Ehren der Artemis tanzten. Kallimachos von Kyrene beschreibt in seiner *Hymne an Artemis* einen Kriegstanz der Amazonen, der in voller Rüstung und bewaffnet vollzogen wurde: „[...] und sie selbst (die Amazonen), Oh Upis Königin, tanzten um das Bildnis herum einen Kriegstanz – zunächst in Rüstungen und bewaffnet und dann wieder in einem weiten Kreis aufgestellt

---

<sup>430</sup> Die auf insgesamt sechs Abbildungen zu sehenden nackten Musiker sind allesamt Satyrn und fallen daher aus der Analyse heraus.

<sup>431</sup> Hld. *Aithiopika* II, 34.

<sup>432</sup> Hld. *Aithiopika* I, 13.

<sup>433</sup> Dies ist bisher das einzige Beispiel eines Musikers in einer Rüstung. Rüstungen und Kriegerkleidung im Kult begegnen schon auf Abbildungen aus minoischer Zeit. In archaischer und klassischer Zeit sind sie innerhalb kultischer Handlungen vor allem für Athena belegt. Zum Kranz siehe Dillon 1997, 1–8.

als Chor“<sup>434</sup>. Dies ist sicherlich eine zu vernachlässigende Ausnahme, da die Rüstungen Attribut der Amazonen sind also dem mythischen Bereich zuzuordnen sind.

Eine andere besondere Gewandung innerhalb des Kultes war die Verkleidung. In der *Theseus* Biografie des Plutarch sind zwei Jungen erwähnt, die als Mädchen verkleidet wurden und Weinreben in der Hand hielten.<sup>435</sup> Die Verkleidungsszene der Jungen ist auf das Oschophorienfest zurückzuführen und war für andere Feste nicht üblich.

Eine wenig beachtete Bekleidung ist die Tracht von musizierenden Priestern in Plutarchs *Moralia*. Die Szene, die Plutarch bei einem jüdischen Sabbatfest beobachtet haben will, beschreibt mit Glöckchen verzierte Schuhe, die wie ein Musikinstrument wirkten: „der Priester, der die Prozession anleitet, trägt Schuhe mit vielen Glocken, die beim Gehen klingen.“<sup>436</sup>

Danach kommt der Satz: „So, wie bei uns“ (*hos kai par' hemin*). Ein bemerkenswerter kleiner Nebensatz, da hier eine Verbindung zur griechischen Kultur geschlagen werden kann. Anscheinend sind Glöckchen-Schuhe bei Priestern im griechischen Dionysoskult üblich gewesen, denn dieser wird im Text mit dem Sabbatfest verglichen.<sup>437</sup>

Insgesamt ist Schuhwerk auf den Abbildungen von prozessierenden Menschen nebensächlich. Die Adoranten sind barfuß oder tragen Sandalen. Applikationen sind nicht abgebildet. Eine seltene Ausnahme sind die geflügelten Schuhe eines männlichen Auleten auf zwei Abbildungen.<sup>438</sup> Hier ist aber aller Wahrscheinlichkeit nach der Gott Hermes abgebildet.<sup>439</sup> Somit sind die Schuhe keine Spezialvorrichtungen für den Kult, sondern Attribut und Kennzeichnung des geflügelten Götterboten, der allerdings üblicherweise mit der Leier abgebildet wird.

## Unbekleidete Musiker auf Prozessions- und Opferszenen

Unbekleidete Musiker begegnen uns vor allem auf geometrischen Vasen mit Reigen- und Prozessionsszenen. Dabei sind jeweils auch die anderen männlichen Teilnehmer unbekleidet dargestellt. Frauen tragen hingegen immer einen langen Peplos. Es gibt aus der

---

<sup>434</sup> Kall. Artem. 233–248.

<sup>435</sup> Plut. Thes. 23, 2–4.

<sup>436</sup> Plut. Mor. IV, 6, 671, 2.

<sup>437</sup> Die Bemerkung von Plutarch ist allerdings der bisher einzige Beleg für solche klingenden Applikationen in Prozessionen.

<sup>438</sup> R26, S 42.

<sup>439</sup> Vgl. dazu Diskussion weiter unten.

geometrischen Zeit nur eine Reigenszene mit unbekleideten Frauen (**AG 4**).<sup>440</sup> Die Identifikation der Bekleidung auf geometrischen Vasen ist allerdings nicht so einfach wie auf späteren schwarz- und rotfigurigen Gefäßen, da die Umrissstechnik keine sehr genaue Analyse ermöglicht. Brands Auswertung des geometrischen Reigentanzmaterials ergibt, dass „die attisch-geometrischen Musiker gewandlos [sind]. Gleichfalls unbekleidet sind die männlichen Reigentänzer, wohingegen die weiblichen in lange festliche Gewänder gehüllt sind“.<sup>441</sup> Tölle bemerkt allerdings in ihrer weitaus detaillierteren Arbeit zu den geometrischen Reigentanzabbildungen, dass Männer in geometrischen Reigentanzszenen häufig mit einem kurzen Chiton bekleidet dargestellt sind, der schlecht erkennbar ist.<sup>442</sup> In anderen Bildthemen der geometrischen Bildkunst sind die männlichen Figuren hauptsächlich nackt dargestellt – Tölle folgert daraus, dass die bekleideten Reigentänzer darauf hinweisen können, dass diesen Reigen eine besondere, eine festliche Stimmung zueigen war.<sup>443</sup> Auf einigen Gefäßen in Tölles Katalog sind diese kurzen Chitone auch deutlich sichtbar.<sup>444</sup> Sie listet insgesamt 49 Reigendarstellungen auf unterschiedlichen Bildträgern mit Musikinstrumenten auf; die Art der Bekleidung der Teilnehmer und Musiker ist Tölles Katalog leider nicht zu entnehmen und wird nur cursorisch von ihr besprochen. Die 18 von mir untersuchten Gefäße mit Reigendarstellungen mit Musikern weisen 13 Mal unbekleidete Musiker auf, wie die Darstellung der Beine deutlich zeigt (sie sind bis zum Schritt voneinander getrennt) (Vgl. Tabelle 6). In der geometrischen Zeit sind offenbar beide Darstellungstypen vertreten: die der bekleideten und die der unbekleideten Reigentänzer. Die Musiker sind dabei jeweils im gleichen Kleidungstypus dargestellt, wie die übrigen Teilnehmer und heben sich dadurch nicht signifikant von diesen ab. Einen besonderen Einschnitt markiert die fragmentierte protoattische Hydria aus dem Agora-Museum (**PA 2**), auf welcher ein Musiker erstmals ein langes und verziertes Gewand trägt.<sup>445</sup> Der abgebildete Aulet spielt vor drei ebenfalls aufwendig gekleideten Frauen auf seinem Instrument.<sup>446</sup> Diese Darstellung des langgewandeten Auleten weist schon in Richtung der schwarzfigurigen Malerei, in welcher die Musiker zu einem großen Teil in langen Gewändern erscheinen.

---

<sup>440</sup> Gemischter Reigen von nackten Männern und Frauen. Untersucht wurden nur die musikalisch begleiteten Reigen. Siehe Diskussion Kapitel 5.

<sup>441</sup> Brand2000, 61.

<sup>442</sup> Tölle1964, 73–74.

<sup>443</sup> Vgl. Tölle1964, 74.

<sup>444</sup> Tölle1964, Nr.26; Nr.38; Nr.42 und Nr.63.

<sup>445</sup> Brand nimmt diesen Auleten als Marker, der die Zeit der unbekleideten Musiker der geometrischen Zeit beendet (Brand2000, 75).

<sup>446</sup> Tölle war dieses Gefäß noch nicht bekannt, es scheint erst nach den 60er Jahren dem Agora-Museum zugeführt worden zu sein.

In der schwarz- und rotfigurigen Malerei gibt es nur noch wenige Musiker in Opfer- oder Prozessionsszenen, die unbekleidet dargestellt sind.<sup>447</sup> Nackte Musikantinnen hingegen kommen außerhalb des dionysischen Bereiches nicht in der griechischen Kunst vor.<sup>448</sup> Unbekleidete Musiker erscheinen auf den ersten Blick ebenfalls in einem dionysischen Umfeld, jedoch nicht so eindeutig wie die Mänaden-Vasen. Kursorisch seien zwei Gefäße zur Illustration mit angeführt, die nicht als Prozession oder Opferung bezeichnet werden können, aber als eine Sonderform von Prozession im Kapitel 3 vorgestellt wurden. Der schwarzfigurige Skyphos **S 2 (Abb. 17)** vom Beginn des 5. Jahrhunderts v. Chr. zeigt einen unbekleideten Salpingisten, der weitere sieben Figuren und einen Opferstier anführt. Auf der anderen Vasenseite ist ein dionysischer Schiffskarrenumzug gezeigt, daher kann auch die B-Seite mit dem Salpinxspieler dem dionysischen Kult zugeordnet werden, speziell dem Frühlings- und Weinfest der Anthesterien.<sup>449</sup> Ebenfalls in den dionysischen Bereich verweist die schwarzfigurige Amphora **S 43 (Abb. 18)** aus der Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. Nackte, sich umarmende Komasten werden hier von einem unbekleideten Auleten in einem Komos-Umzug angeführt. Etwas früher datiert, auf 585 v. Chr., wird die Komastengruppe auf einem attisch schwarzfigurigen Skyphos<sup>450</sup>: der unbekleidete Musiker spielt in diesem Fall eine Lyra. Beispiele dieser Art ließen sich noch weiter fortführen. Die Nacktheit der Komasten unterstreicht den provozierenden erotischen Faktor der dionysischen Ausschweifung.

Es bleiben drei Abbildungen von Opferszenen, die nicht eindeutig in den dionysischen Bereich fallen: ein nur mit einem Schultermäntelchen bekleideten Musiker auf der fragmentierten Schale **S 30**, und zwei gänzlich unbekleidete Musiker auf dem schwarzfigurigen Skyphos **S 13** und der rotfigurigen Kylix **R11**. Der auf den Anfang des 5. Jahrhunderts v. Chr. datierte Skyphos **S 13** zeigt einen Opferumzug von sechs bärtigen

<sup>447</sup> S 2; S 13; S 30; R11. Nackte Satyrn werden nicht mitgezählt.

<sup>448</sup> Genannt seien hier die Fragmente einer attischen rotfigurigen Schale R12, auf welcher zwei Musikerinnen (wahrscheinlich Mänaden) beim ekstatischen Tanz gezeigt sind. Eine bläst den Aulos, die andere spielt Krotala. Die noch erhaltenen Oberarme der ersten zeigen keinerlei Kleidung. Die zweite Frau trägt einen kurzärmeligen durchsichtigen Chiton, der ihre rechte Brust deutlich zeigt. Ein anderes Beispiel zeigt ebenfalls Mänaden, die ein langes durchsichtiges Gewand tragen (R13). Die Gewänder lassen Brüste und Hüften deutlich erkennen. Außerhalb der dionysischen Sphäre war Nacktheit bei Frauen, im Gegensatz zu der zum Ideal stilisierten männlichen Nacktheit, im antiken Griechenland verpönt (Vgl. dazu Susanne Moraw, Schönheit und Sophrosyne. Zum Verhältnis von weiblicher Nacktheit und bürgerlichem Status in der attischen Vasenmalerei, In: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Bände 41–50, Walter de Gruyter Verlag, Berlin, S.1–48.)

<sup>449</sup> Zu dieser Schlussfolgerung kommt Brand2000, 103. Er bezieht sich dabei auf Nilsson, der eine Stelle bei Philostrat zitiert, in welcher das Schiffskarrenfest in Verbindung mit den attischen Anthesterien bringt (Vgl. Nilsson1916, 268 FN 4).

<sup>450</sup> Athen, NM 640, Komastengruppe des KX-Malers. CVA Athen (3) 15–16. Taf. 3, 1–4.4, 1–2.

unbekleideten Männern mit Eber und Stier. Voran schreitet ein stark gebeugter Korbträger. Darauf folgt ein wild sich gebärdender Stier, hinter welchem der Aulet musiziert. Auf der B-Seite tragen zwei der Männer eine große Amphora an einem Tragestock, über ihnen sind drei griechische Buchstaben eingezeichnet. Diese Szene kann auf den ersten Blick keiner Gottheit zugeordnet werden. Lehnstaedt zählt den Skyphos im Zusammenhang mit den städtischen Dionysien auf.<sup>451</sup> Anhaltspunkte sind das Gefäß selbst, ein Skyphos, die Opfertiere Eber und Stier, sowie die auf dem Bild gezeigte große Amphora. Der Stier ist ein typisches Opfertier für Dionysos, gilt allerdings auch für andere Gottheiten. Die Kombination von Eber und Stier als Opfertiere kommen auch bei der Göttin Athena und bei anderen Gottheiten häufig vor – für eine nähere Bestimmung reicht dieses Indiz daher nicht aus. Auffällig ist jedoch die Wildheit der Tiere: die zwei Opferdiener müssen alle Kräfte aufwenden, um beide Tiere zu bändigen. Auf anderen Abbildungen erscheinen die Opfertiere zumeist willig und zahm. Der Skyphos ist ein im Dionysoskult häufig auftauchendes Gefäß – Stier, Wildheit der Tiere, die Amphora und Gefäßtyp weisen also in Richtung des dionysischen Kontextes. Wildheit und Stärke der Opfertiere sind mit dem zweiten Beispiel eines nackten Musikers vergleichbar: der attisch rotfigurigen Kylix **R11** aus dem Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr. (**Abb. 11a und 11b**). Gezeigt werden zwölf junge Männer, die – mit Ausnahme eines langgewandeten Mannes und eines leicht bekleideten Schwertkämpfers – allesamt unbekleidet sind. Der bekleidete Mann hält entweder eine Holztafel hoch, um daraus zu vorzulesen, oder ein Gefäß. Mit der anderen Hand stützt er sich auf einen Stock. Auf der B-Seite der Schale ringen vier der Männer mit einem großen Stier, dahinter ist ein leicht bekleideter Mann dabei, zwei Schwerter oder große Messer aneinander zu wetzen. Auf der A-Seite sind vier Männer mit drei Pferden zu sehen, die sich ebenfalls wild gebärden und gebändigt werden müssen. Rechts von den Reitern ist ein Salpinxspieler in vorneüber gebeugter Haltung dargestellt, dessen Salpinx bemerkenswert lang ist – sie reicht dem Musiker von den Lippen bis fast zum Boden. Die Salpingen auf Vasen sind zumeist deutlich kürzer als diese dargestellt. Im CVA wird die Szene auf der Kylix als eine Prozession mit Schaukämpfen zur Salpinx interpretiert.<sup>452</sup> Lehnstaedt ordnet die Szene einem Opferzug im Rahmen der Panathenaien zu. Beide Gefäß-Seiten können, so Lehnstaedt, vermutlich zu einer gerechnet werden: hier sind Vorbereitung des Opfers und ein Zug von Pferden gezeigt, welcher nur für die Panathenaien bezeugt ist.<sup>453</sup> Die Reiterei könnte die *hypobebasomenoi* darstellen, denen der Trompeter ein Signal gibt.<sup>454</sup> Nordquist folgt dieser Meinung und

<sup>451</sup> Lehnstaedt1970, 39, 103–104, K 64.

<sup>452</sup> Vgl. CVA Florenz (4) III 1 Taf.117.

<sup>453</sup> Vgl. Lehnstaedt1970, 89–92, K 84.

<sup>454</sup> Ebenda.

interpretiert die Kylix ebenfalls im Rahmen der Panathenaien.<sup>455</sup> Nach Lehnstaedt würde dann der Salpingist auf der A-Seite zuvorderst stehen und der letzte Stier-Ringer der A-Seite blickt sich nach dem vorlesenden, bzw. Gefäß-haltenden Mann auf der B-Seite um. Die Opfermesser, die gerade geschärft werden, sowie die Anwesenheit des Stieres lassen diese Szene relativ eindeutig als eine Vorbereitung zu der Opferung des Stieres interpretieren. Ist diese Vase im Zusammenhang mit dem Athena-Kult zu deuten, dann ist der unbekleidete Musiker eine Besonderheit innerhalb der Vasenbilder mit Opferzügen. Es gibt bisher im Untersuchungszeitraum also nur ein Vasenbild mit unbekleidetem Musiker, welches vermutlich nicht dem dionysischen Umfeld entspringt: die Kylix **R11**. Unbekleidete Musiker in Kultszenen auf nicht-dionysischen Gefäßen sind somit eine auffällige Ausnahme.

## Berufsgewand der Musiker

Ein mögliches berufseigenes Gewand von Musikern ist von Brand postuliert worden: er benennt in seiner Untersuchung von Bildwerken mit Musikdarstellungen im Kult insgesamt elfmal Berufstrachten.<sup>456</sup> Auch Lehnstaedt bezeichnet eine Berufsmusikertracht, die er in einem Nebensatz als *pythiké stolé* bezeichnet.<sup>457</sup> Diese Tracht unterscheidet sich nach beiden Autoren von einem gewöhnlichen Gewand durch reiche Verzierungen; die *epiporpama* haben zusätzlich eine Spange, mit der sie an der Schulter befestigt sind.<sup>458</sup> Pekridou-Gorecki geht ebenso von einem Berufsmusikergewand aus, beschreibt es aber nur oberflächlich als „luxuriös und aufwendig verziert“. Dieses Gewand war in der Regel lang und ungegürtet, mit oder ohne Ärmel.<sup>459</sup> Solche Gewänder sind jedoch nicht von anderen bunt gemusterten Gewändern unterscheidbar, welche Priester, Schauspieler oder wohlhabende Bürger trugen. Anders als die Römer hatten die Griechen keinen differenzierten *dress-code*, dass die Kleidung eindeutige Hinweise auf die soziale oder kultische Funktion der Träger erlauben würde. In den antiken Schriftquellen wird bei Beschreibungen von großen griechischen Festen die prächtige ‚sonntägliche‘ Kleidung der Festteilnehmer beschrieben.<sup>460</sup> Daher kann angenommen werden, dass auch die Musiker in festlicher Kleidung bei

---

<sup>455</sup> Nordquist1992, 148–149.

<sup>456</sup> Brand spricht von dem Berufsgewand der Musiker, welche sich Kitharoiden- oder Musikantentracht nennt (Brand2000, 158–159).

<sup>457</sup> Lehnstaedt, 1970, 130, FN. 706.

<sup>458</sup> Brand2000, 158.

<sup>459</sup> Pekridou-Gorecki1989, 132.

<sup>460</sup> Siehe bei Athen. Deipn. 201 F– 202 A und Hld. Aitiopika I.



Opferfesten und Prozessionen auftraten. Von einem Berufsgewand ist dabei, wie im Folgenden gezeigt wird, aber nicht auszugehen. Eher noch kann von regionalen Trachten ausgegangen werden – eine einheitliche Tracht der Musiker in Vereinen ist mit Ausnahme der Theater-Auleten weder in schriftlichen, noch in bildlichen Quellen nachweisbar. Einen ersten Hinweis auf die professionelle Gewandung eines Musikers findet sich im 5. Jahrhundert v. Chr. bei Herodot.<sup>461</sup> In dem berühmten Mythos von dem Kitharoiden Arion, der erst von Seeleuten überfallen und dann von Delfinen gerettet wurde, erwähnt er gleich an drei Stellen dessen Tracht, die mit *en te skeué* beschrieben wird. Was in diesem Falle sinnvoll mit „in seiner Ausrüstung, Bekleidung oder Gewand“ übersetzt werden sollte.<sup>462</sup> Etwas später im 5. Jahrhundert v. Chr., beschreibt der Komödiendichter Platon ein Kitharoidengewand als *epiporpama*.<sup>463</sup> Ein solches Gewand bezeichnet einen mit einer Spange über der Schulter befestigtes Übergewand, Überwurf oder Reitermantel.<sup>464</sup> Knapp sieben Jahrhunderte später, Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr., tritt bei Athenaios ein Gewand auf, welches die Kleidung eines Auleten beschreibt: die *pythiké stolé*, was einfach nur ‚pythisches Gewand‘ heißt.<sup>465</sup> In der Geschichte vermochte es der gefeierte attische Aulet Chrysogonus, während der triumphalen Rückkehr des Alkibiades über das Meer die Ruderer des Schiffes durch seine Musik in einen Takt zu bringen. Ein attischer Aulet mit einem pythischen Gewand lässt zunächst einen Metroiten (Nicht-Athener) vermuten. Die Athener ließen die berühmten Auleten üblicherweise aus Theben oder anderen nördlichen griechischen Städten kommen, da hier die Aulos-Kultur stärker ausgeprägt war.<sup>466</sup> Sollte das pythische Gewand jedoch ortsunabhängig zu der Vereinigung der Musiker gehört haben, so wäre dies insofern bemerkenswert, als die Musik dadurch wiederum an den Geburtsort des Begriffes *mousiké* geknüpft würde. Der Name *pythiké stolé* lässt eine enge Verbindung des Musenkultes um Apollon, den Pythonbezwinger offenbar werden, und zwar im Rahmen der in ganz Griechenland berühmten Pythischen Festspiele. Bei dem Auleten Chrysogonos handelt es sich folglich entweder um einen Thebaner, oder um einen in den Pythischen Spielen erfolgreichen Auleten. Dementsprechend wäre seine Kleidung eine Landestracht, bzw. ein spezielles Musikergewand. Da aber ein früheres Beispiel aus der Literatur für ein

---

<sup>461</sup> Hdt 1, 23–24. Auf diesen Mythos verweisen auch Maas – Snyder1989, 58–59.

<sup>462</sup> *Skeué* siehe LSJ.

<sup>463</sup> Siehe Maas – Snyder1989, 58–59, die völlig richtig auf Pollux verweisen. Bei Pollux 10, 190= Kassel-Austin, PCG VII frg. 10.

<sup>464</sup> Nach LSJ, siehe *epiporpama*.

<sup>465</sup> siehe Athen. XII. 353 d. (Erwähnung des Musikers Chrysogonus allgemein, ohne auf die Kleidung einzugehen: VIII. 350 e., XIV. 648 d).

<sup>466</sup> Vgl. Kaden1969, 60 und Wilson1999, 58. Nordquist kommt hingegen zu dem Schluss, dass attische Auleten offenbar Bürger waren (Nordquist1994, 85). Zu den Auleten in Attika siehe Kapitel 7.

Musikergewand namens *pythiké stolé* fehlt, ist eine Zuschreibung der *pythiké stolé* als Berufsgewand, wie Brand es vorschlägt, für die Vasenbilder des 6. und 5. vorchristlichen Jahrhunderts nicht möglich.

Wie an den antiken Texten zu sehen ist, scheint es eine einheitliche Bezeichnung von Musikergewänder nicht gegeben zu haben. Sie wurden eher allgemein als Schmuck und Ornat (*skeuế*) bezeichnet, als ein bestimmter Gewandtypus, der auch von anderen Männern getragen werden konnte (*epiporpama*), oder landestypisch attribuiert, indem nach Delphi verwiesen wird (*pythiké stolé*). Auch die Abbildungen entwerfen ein heterogenes Bild von der Kleidung von Kultmusikern und lassen eine Zuschreibung von speziellen Gewändern mit Musikern im Kult (mit Ausnahme des Theaterkultes) nicht zu. Bei den hier untersuchten Abbildungen sind lange Gewänder bei Musikern häufig; verzierte lange Gewänder, die auf eine ‚Tracht‘ hinweisen könnten, erscheinen hingegen weniger oft.<sup>467</sup>

Die Auswertung der Vasen und der antiken Texte zeigt, dass ein Berufsgewand von Musiker bis heute nicht sicher identifizierbar ist. Bislang fehlt eine klare Kodierung der verschiedenen Kleidungsstücke, d. h. welche Gewandkombinationen und Verzierungen mit Sicherheit als Musikergewand zu interpretieren sind und welche nicht. Innerhalb dieser Untersuchung können nur sechs Abbildungen benannt werden, auf denen die Gewänder nicht nur lang und aufwendig verziert sind, sondern sich auch eindeutig von den langen Gewändern der anderen Kultteilnehmer unterscheiden.<sup>468</sup> Als Beispiel hierfür kann die bekannte Bandschale **S 1** aus der Sammlung des Stavros Niarchos herangezogen werden: vier verschiedene Bekleidungsarten sind auf der Vase erkennbar: das reich verzierte Gewand des direkt am Altar stehenden Priesters, ein langes Gewand, bestehend aus Chiton und Mantel, bewaffnete Krieger und nackte Opfertierführer. Die drei Musiker (zwei Auleten und ein Kitharist) tragen ein langes Gewand, aber auch der Opferkorbträger vor ihnen und mindestens zwei weitere Personen hinter ihnen tragen eben genau das gleiche Gewand. In diesem Fall kann nicht von einem speziellen Berufsgewand für Musiker ausgegangen werden; die Musiker selbst sind allein durch ihre Instrumente als solche identifizierbar.

## Besondere Gewänder

Dennoch gibt es einige besonders markierte Gewänder bei Musikern, die sich auch in Bezug auf die Gewänder der anderen Teilnehmer unterscheiden. Genannt seien an dieser Stelle

---

<sup>467</sup> Lange verzierte Gewänder: 7-mal, nur lange Gewänder ohne Verzierung: 16-mal. Vgl. Tabelle 6.

<sup>468</sup> S 12, S 24, R5, R15, R23.

die Gewänder der Musiker auf den folgenden Vasenbildern: **S 12, S 21, S 23, S 24 (Abb. 19), R5, R15 (Abb. 21) und R23**. Der bärtige Aulet auf dem schwarzfigurigen Skyphos **S 12** trägt ein langes, weit fallendes Gewand – scheinbar einen Mantel, der in zweifarbenen Streifen fällt. Auffällig ist hier, dass die übrigen männlichen Teilnehmer unbekleidet sind. Auf der Halsamphora **S 21** tragen zwar alle Prozessierenden lange festliche Gewänder, die beiden Auleten, die die Prozession jeweils anführen, tragen ein anderes festliches Gewand und eine andere Kopfbedeckung als die übrigen Teilnehmer und heben sich dadurch von diesen ab. Eine weibliche Variante eines festlichen Gewandes findet sich auf der Pelike **S 23** von 500 v. Chr. Gezeigt wird ein Opferzug zu drei Hermen, die in einer Reihe stehen. Zu diesen Hermen führt ein bärtiger Mann einen großen Widder. Ihm folgen – auf der anderen Gefäßseite – eine Auletrix und ein bärtiger Mann mit Stock. Die Auletrix trägt ein langes unverziertes Gewand und einen Mantel, der über die Schulter und einen Arm fällt. Die langen fülligen Haare sind mit einem Band hochgebunden.<sup>469</sup> Der Mann, welcher den Widder führt, ist mittig von dem Widder verdeckt. Der sichtbare Teil seines Körpers ist scheinbar unbekleidet. Er wird also entweder unbekleidet, oder mit einem kurzen Mantel bekleidet dargestellt. Der zweite Mann trägt einen langen Stock und hebt die linke Hand empor. Er ist mit einem langen Mantel gekleidet. Im Vergleich zu den beiden Männern ist die Auletrix in ein ‚besseres‘ Gewand gekleidet, da sie noch einen Chiton zu tragen scheint, oder eben einen Peplos. Dieses Gewand ist sicherlich ein Festgewand und hebt die Musikerin deutlich von den beiden anderen Teilnehmern ab – ob hier aber ein Berufsgewand zu sehen ist, kann nur durch weitere Vergleiche bestätigt werden, die bislang fehlen. Die langen verzierten Gewänder der zwei Kitharisten und zwei Auleten der Berliner Amphora **S 24** aus der Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. bestehen aus Chiton und Mantel (**Abb. 19**). Die mit unterschiedlichen Farben und Mustern besonders prächtig gestalteten Stoffe sind mit Abstand die prunkvollsten Gewänder von Musikern auf griechischen Vasen. Auf der anderen Gefäßseite ist die Hinführung des Stieres zum Altar gezeigt: drei Männer führen den Stier, davor hebt die Priesterin Ähren hoch. Vor ihr steht der Altar, dahinter die Göttin Athena in voller Rüstung. Die Männer tragen jeweils einen kurzen Lendenschurz; die ersten beiden jeweils kurzarmige, enganliegende Chitone, während der dritte Mann, der einen Stock in der rechten Hand trägt (vermutlich um den Stier anzutreiben), einen nackten Oberkörper hat. Die Priesterin ist mit einem bunt gemusterten Peplos gekleidet. Die vier Musiker heben sich also signifikant von den anderen Männern hervor. Dabei unterscheiden sich die Gewänder der

---

<sup>469</sup> Brand wertet die Auletrix als Mann, da er durch seinen ikonografischen Vergleich von einer Traditionslinie seit dem 3. Jahrtausend ausgeht, in welcher das Musikmachen Männersache ist (Vgl. Brand2000, 150). Bei dem in der Taille enger werdenden Gewand des Aulos-Spielers auf S 23 kann jedoch ein Gürtel vermutet werden, der auf den von Frauen getragenen Peplos hinweist. Ebenso ist die hochgesteckte Frisur eher weiblichen Naturells, so dass hier tatsächlich eine Frau angenommen werden kann.

Auleten von denen der Kitharisten: hier ist es möglich, von Berufsgewändern zu sprechen. Der Aulet auf der attisch rotfigurigen Schale **R23** vom Anfang des 5. Jahrhunderts v. Chr. (**Abb. 20**) trägt einen weit und in vielen Falten fallenden weißen Chiton und darüber ein kariert gemustertes kurzärmeliges Hemd, das ihn von den übrigen Teilnehmern unterscheidet. Auch der Aulet auf der etwas früher datierten Schale **R5** (480/70 v. Chr.) ist auffällig gekleidet (**Abb. 12**): sein knielanger langärmeliger Chiton ist mit großen schwarzen Punkten verziert und aufwendiger gestaltet als jener der anderen Teilnehmer. Als Vergleich außerhalb der Prozessionsszenen sei das Gewand des Auleten auf der rotfigurigen Schale **R15** herangezogen (**Abb. 21**). Der Aulet, welcher sich im opfernden Gestus an einem Altar befindet, trägt einen mit gepunkteten Vierecken verzierten Chiton mit langen Ärmeln.

Insgesamt lassen sich sieben verschiedene Trachten von Musikern in Prozessionen unterscheiden (Vgl. Tabelle 7).

Wie aus der Tabelle hervorgeht, treten die Musiker der 4. und 5. Gruppe nicht in Prozessionen auf: die Schale **R15** zeigt den Aulet allein am Altar, die Schale des Triptolemos Malers **R23** hingegen gibt höchstwahrscheinlich einen dionysischen Tanz wieder. Das auffällige Gewand der Gruppe 4 zeigt die typische Gewandung der Theater-Auleten.<sup>470</sup> Wie auch die Schauspieler, trugen diese Musiker einen langen, bunten und reichverzierten langarmigen Chiton.<sup>471</sup> Der Glanz der Helden und Götter sollte auf diese Weise hervorgehoben werden, dazu kam der praktische Aspekt des schnellen Kostümwechsels, der zu dieser Theatertracht geführt hatte.<sup>472</sup> Sind die einheitlich gestalteten, gemusterten Gewänder der Theater-Auleten also als Berufsgewänder identifizierbar, so müssten analog dazu alle Bildszenen mit Auleten der 4. Gruppe Theater-Auleten sein und das gesamte Bild in diesem Kontext gelesen werden. Das würde bedeuten, dass kultische Szenen, die einen Aulet in dieser Tracht zeigen, eine Theateraufführung darstellten.

Einen eindeutigen kultischen Kontext lassen nur die Musiker der Gruppen 1 und 2 vermuten, so dass eventuell hier ein Berufsgewand erwartet werden kann. Bemerkenswert ist dabei, dass beide Gruppen jeweils ärmellose Gewänder, bzw. keinen Chiton aufweisen, was zunächst auf einen geringeren Status als ein Gewand mit Ärmeln hinweist. Die beiden Beispiele der ärmellosen Musiker stammen aus der schwarzfigurigen Zeit, während

---

<sup>470</sup> Vergleiche mit den Abbildungen der Tafeln 4, 6, 8, 10, 14 und 15 in Krumeich – Pechstein 1999.

<sup>471</sup> „Schließlich erschien auch der die Chorpartien des Stückes begleitende Flötenspieler ebenso wie bei tragischen Aufführungen in einem reich mit geometrischen und zum Teil figürlichen Mustern versehenen langärmeligen Gewand“. (Krumeich – Pechstein 1999, 55).

<sup>472</sup> Vgl. Seidensticker 1999, 14 und Anm. 73.

langarmige Musikergewänder in der rotfigurigen Malerei auftauchen. Es scheint sich daher eher um eine modische, als um eine Status-relevante Entwicklung zu halten.

Es kann beobachtet werden, dass sich auf Vasen mit Theater-Szenen ein ikonografischer Wechsel bezüglich der Musikertracht vollzogen hat. Ende 6. bis zur Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. sind die Auleten einheitlich in einem langen Gewand dargestellt, das mit kreisförmigen Elementen verziert ist (**Abb. 16**).<sup>473</sup> Auf den späteren Abbildungen vom Ende des 5. Jahrhunderts tragen die Auleten das ornamental reich verzierte und divers gestaltete Gewand der Schauspieler, wie auf der Pronomos Vase (**Abb. 15**). Wie ist eine solche Annäherung der Kleidung von Auleten und Schauspielern zu erklären? Rein optisch passte sich der Aulet offenbar dem Theatergeschehen an. Die Analyse der Kultszenen auf attischen Vasen hat gezeigt, dass im frühen 6. Jahrhundert v. Chr., als die ersten Tragödien aufgeführt wurden,<sup>474</sup> die Kleidung der Auleten jener der Kultfunktionäre entsprach: der kultischen Bezug der Musik wird somit unterstrichen. Die Entwicklung auf den Theater-Vasen des 5. Jahrhunderts könnte so gedeutet werden, dass die Bezugnahme auf das Kultische in den Hintergrund getreten ist – die ornamentale Pracht der Auleten erscheint mehr dazu geeignet, das Auge der Zuschauer zu erfreuen, als das Ohr des Dionysos.<sup>475</sup> Die Tracht der Theater-Auleten nimmt innerhalb der Musikergewänder eine Sonderstellung ein: während die Tracht des sitzenden Theater-Auleten auf der berühmten ‚Satyrspielvase‘ des Pronomos-Malers aus dem Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. nicht von den Gewändern anderer fein gekleideter Akteure unterscheidbar ist (**Abb. 15**), sind die beiden Lyra-Spieler auf derselben Vase nahezu nackt dargestellt, also nur mit einem kurzen Himation bekleidet, das lediglich den Rücken bedeckt. Innerhalb des Theater-Kontextes ist auf der Pronomos Vase ein optischer Unterschied beider Musikergruppen verdeutlicht, was zunächst wie eine unterschwellige Hierarchisierung aussieht: das aufwendig gestaltete Gewand von Schauspielern und Auleten gegenüber dem schlichten Mantel der Lyraspieler. Ohne den Auleten konnte ein Theaterspiel nicht vorgeführt werden, daher hatte er auch eine hohe Stellung innerhalb des Theaters. Ich vermute aber, dass die schlichte Gewandung der Lyraspieler nicht unbedingt deren geringeren Status verdeutlichte, sondern auf ihre kultische

---

<sup>473</sup> 6 Beispiele seien hierfür kurz angeführt: Duris Schale, Basel, Antikenmuseum, Käppeli 425. ARV 430, 31 in Boardman1998 c, Nr. 286; Kalpis des Leningrad-Malers, Boston Museum of Fine Arts 03.788, ARV 571, 75. After Boston iii, pl. 86 in Boardman1998 c, Nr. 325; und Krumeich – Pechstein1999, Taf 4 a–b, Taf 10a, Taf 15b.

<sup>474</sup> Zum Aufkommen des Theaters siehe bspw. Latacz2003 und Weihe2003, 121–131. Tragödie ist etymologisch eng mit Dionysos verbunden, da das Wort ‚Tragödie‘ auf einen „Gesang in Bocksgestalt, Gesang der Böcke“ (Latacz2003, 64), oder Gesang für ein Bocksopfer hindeutet (Lehnstaedt1970, 102. FN 524).

<sup>475</sup> Auch Kaden beobachtet einen Statuswechsel in Bezug auf den epischen Gesang mit Beginn der staatlich organisierten Gesellschaft: „Das Kultische wird häufig zurückgedrängt, an seine Stelle tritt das unterhaltende Moment“ (Kaden1969, 53).

Inszenierung innerhalb des Stückes verweist und insbesondere den Laienmusiker, den einfachen Hirten, der von den Musen inspiriert wurde versinnbildlicht.<sup>476</sup>

Eine eindeutige hierarchische Unterscheidung anhand der Gewänder beider Musikergruppen ist auch auf Vasen außerhalb des Theaterkontextes nicht nachweisbar. Allein die räumliche Position der Auleten vor den Saiteninstrumenten-Spielern deutet auf einen höheren Status hin und auf eine möglicherweise wichtigere Position innerhalb des Kultgeschehens.

### **Zusammenfassung: Trachten der Kultmusiker**

Es konnten also in der vorliegenden Untersuchung sieben verschiedene Trachten bei Musikern auf Prozessionsszenen identifiziert werden. Auf schwarzfigurigen Gefäßen gibt es kein einheitliches Gewand (Typ 1, 2, 3 und 7 sind vertreten). Diese Gewänder sind immer gemustert. Auf rotfigurigen Gefäßen kommt bei Opfer- und Prozessionsdarstellungen fast ausschließlich das einfache Gewand vor (Typ 6). Gewandtyp 4 und 5 sind in einem dionysischen oder Theater-Kontext zu deuten. Ein einheitliches Gewand der Musiker im Sinne einer Berufstracht ist nur im Bereich des Theaters nachweisbar und für den Opferkult-Musiker weder ikonografisch noch schriftlich belegbar.

Im Vergleich mit den anderen Kultteilnehmern können folgende Beobachtungen gemacht werden: Selten sind Musiker schlechter als die anderen Prozessionsteilnehmer gekleidet (**K1, S 7, S 15**). Die besser gekleideten Figuren sind meistens Priester, bzw. anführende Teilnehmer. Wenn Musiker nackt dargestellt sind, dann sind die Opferdiener ebenfalls unbekleidet dargestellt (**R11**). Von den Opferdienern heben sich die Musiker durch eine bessere Kleidung ab. Zwischen den einzelnen Musikergruppen, etwa den Kitharisten und den Auleten, ist kein signifikanter Unterschied in der Kleidung feststellbar.<sup>477</sup>

Aus diesen Ergebnissen möchte ich schlussfolgern, dass sich die Musiker in die Reihe der Würdenträger mit einreihen, aber einen geringeren Status als die Priester innehaben. Im Vergleich vom 6. zum 5. Jahrhundert v. Chr. lässt sich eine Änderung der Kleidung der Musiker konstatieren. Brand interpretiert diesen Wandel als ein Verlust der Hochrangigkeit der Musiker im Kultgeschehen, ein Wandel vom Berufsmusiker zum Laienmusiker.<sup>478</sup> Die Besetzung der Musiker wurde nun, so Brands Schlussfolgerung, nicht mehr von

---

<sup>476</sup> Zur Stellung der Lyra im Kult siehe Kapitel 6, zum Sänger als Empfänger der göttlichen Musen siehe Kapitel 2.

<sup>477</sup> Zu diesem Ergebnis kommt auch Brand2000, 158.

<sup>478</sup> Brand2000, 159.

professionellen Instrumentalisten im ‚Kitharoidengewand‘ gestellt, sondern von Unprofessionellen, also Laien. In der vorliegenden Untersuchung konnte jedoch herausgestellt werden, dass sich die Musiker und die anderen Teilnehmer hinsichtlich ihrer sozialen Stellung nicht signifikant voneinander unterscheiden. Alle Kultausübenden erscheinen ab dem 5. Jahrhundert v. Chr. durch ihr schlichtes Gewand quasi als Laien. Anhand der Abbildungen kann nicht festgestellt werden, dass die soziale Stellung der Musiker innerhalb der Kultausübenden vom 6. zum 5. Jahrhundert geringer geworden ist. Wohl aber kann vermutet werden, dass die Kultdarstellungen des 5. Jahrhunderts v. Chr. eher privatere Feste zeigen mit Familienmitgliedern als Kulddiener, als die Abbildungen des 6. Jahrhunderts v. Chr. auf denen eher die großen staatlichen Prozessionen gezeigt werden.

## **Alter und Geschlecht der Musiker**

Anhand der ikonografischen Analyse ist ersichtlich, dass außerhalb von expliziten Frauenkulten (Dionysos, Demeter) und dem Bereich des Symposiums, Musiker im antiken Griechenland der archaischen und klassischen Zeit vornehmlich Männer waren.<sup>479</sup> Es können dennoch verschiedene genderspezifische Musikergruppen auf den Prozessionsvasen beobachtet werden: bärtige und bartlose Männer, Jugendliche<sup>480</sup> und Kinder<sup>481</sup>, Frauen und mythische Wesen (Götter, Satyrn und Mänaden).<sup>482</sup> Ikonografische Unterscheidungsmerkmale sind: Bärte, Brüste, weißes Ornat als Hautfarbe, Haartracht und Kleidung. Die Größe der Figuren sagt hingegen nichts über Alter und Geschlecht aus, eher noch können Rangunterschiede markiert werden: Sklaven werden teilweise als körperlich

---

<sup>479</sup> Zu diesem Schluss kommt auch Brand, der eine erste Untersuchung des Geschlechts der Musiker auf Kultszenen unternommen hat: Brand2000, 140–150. Nordquist stellt in ihrer epigraphischen Untersuchung fest, dass weibliche Auleten im Kult der Athena Nikephoros in Pergamon, sowie bei den Mysterien in Phanagoria bekannt waren (Nordquist1994, 88). Dies bezieht sich allerdings erst auf die hellenistische Zeit. Davor sind Inschriften von weiblichen Auleten nicht nachweisbar.

<sup>480</sup> Die Unterscheidung zwischen bartlosen Männern und Jugendlichen ist m. E. haltlos: sie werden in der Literatur aber so genannt. Ich möchte vorschlagen, beide Gruppen zu einer zu rechnen, solange es kein weiteres Unterscheidungsmerkmal gibt als die Körpergröße.

<sup>481</sup> Die Identifikation von Kindern ist ebenfalls schwierig: Teilweise sind sie deutlich kleiner als die anderen Teilnehmer, sicherer ist es, sie an der Kleidung zu identifizieren: Kinder tragen unter dem Mantel einen Chiton (Bsp.: K1). Zur Unterscheidung der einzelnen Gendergruppen in Opferkultszenen siehe bspw. van Straten1995, 168–170.

<sup>482</sup> Göttliche und andere mythische Musikanten auf Abbildungen sind für diese Untersuchung weniger interessant. Das gespielte Instrument gehört zu den jeweiligen Attributen der Gottheit.

kleiner dargestellt.<sup>483</sup> Auch muss der Malgrund beachtet werden: es sind manchmal auch schlicht Platzgründe, aus denen die eine oder andere Figur kleiner dargestellt wird (Bsp. die Figuren unter den Henkeln der beiden Affekter-Vasen).<sup>484</sup> Die Unterscheidung von bartlosen Männern und Jugendlichen und Kindern ist daher nur anhand ihrer Kleidung, Schmuck, Barttracht und des Bildkontextes ausmachbar.<sup>485</sup> Frauen sind – wenn nicht mit Namen als solche markiert – an ihrer Kleidung erkennbar: sie tragen einen langen Chiton und darüber einen Mantel oder einen gegürteten Peplos, wie auf der Francoisvase **S 41 (Abb. 4a und 4b)**. Ihre Haare sind meist besonders frisiert, zu einem Dutt hochgesteckt wie auf der Loutrophore **R31**, oder mit einem Diadem geschmückt (**Abb. 4b**). Auch anderer Schmuck, wie Ohrringe, oder Armreifen lassen Frauen vermuten. Teilweise lassen auch die Körpermitrisse Rückschlüsse auf eine weibliche Figur zu: oftmals sind Brüste erkennbar wie bei **S 41 (Abb. 4a und 4b) und R1 (Abb. 13)**. In einigen Beispielen kann zudem die Gesichtsfarbe als Indikator gelten: weiß wird oft für Frauengesichter verwendet, wie bei der Françoisvase (**Abb. 4a und 4b**) und auf der Affekter-Amphora **S 17 (Abb. 8)** eindeutig zu sehen ist.<sup>486</sup>

Der Bart ist ein wichtiges genderspezifisches und soziales Merkmal zur Identifikation der Rolle der männlichen Musiker, muss aber auch im Rahmen von Moden interpretiert werden: in der historischen Zeit bis Alexander stellt Bärtigkeit einen reifen Mann dar, während der Bartlose ein jüngerer Mann, ein Jugendlicher oder ein junger Sklave ist.<sup>487</sup> Mit der Bärtigkeit geht dadurch zwangsläufig ein sozialer Status einher: ein bärtiger Mann hatte schon ein Leben gelebt, Erfahrung gesammelt und war dadurch für die Polis ein wichtiger Bürger (als Wissensspeicher). Wie die Ikonografie der sogenannten ‚Vatergottheiten‘ verdeutlicht, steht der Bart für Reife, Weisheit und Würde.<sup>488</sup> Ein bärtiger Musiker weist also vermutlich auf einen in körperlicher wie seelischer Reife adulten Mann hin. Auf der anderen Seite muss auch die Mode des Barttragens beachtet werden. In historischer Zeit, konstatiert der Klassische Archäologe August Mau in einem alten Artikel der Realencyclopädie von 1897, war es üblich, einen Vollbart zu tragen, in der klassischen Zeit trug man diesen kunstvoll

<sup>483</sup> Vgl. dazu van Straten1995, 170: „He [the slave or attendant, JK] is smaller as a consequence of his less important status“.

<sup>484</sup> Siehe dazu ebenfalls van Straten1995, 170.

<sup>485</sup> Vgl. van Straten1995, 168–170.

<sup>486</sup> Zur Diskussion des weißen Ornats zur Markierung von Frauen auf Abbildungen siehe Brand2000, 24–25 und 141.

<sup>487</sup> Mau1897, 30–31.

<sup>488</sup> Die größten und wichtigsten Götter werden bis zur klassischen Zeit bärtig dargestellt (Zeus, Poseidon, aber auch teilweise Dionysos und Asklepios). Später sind auch diese alten ‚Vatergottheiten‘ bartlos und gehen mit der attischen Mode (Vgl. Mau1897, 30–43).



geschnitten und in drei Teile unterschieden.<sup>489</sup> Eine Besonderheit machten die Bärte der Philosophen aus, die damit sogar das Sprichwort *Beim Barte des Propheten* prägten: Platon und seine Anhänger trugen ihre Bärte unverschnitten.<sup>490</sup> Auch war der Bart ein Zeichen von älteren Männern.<sup>491</sup> Die Kosmetikwissenschaftlerin Christina Wietig hebt in der bislang einzigen Monografie über Bartmoden seit der Antike den Symbolwert des Bartes hervor: „Übertragen auf die anthropozentrisch kollektive Körperbildästhetik der Bartphänomenologie bedeutet dies im philosophischen Diskurs, daß die Körpergestalt des adulten Mannes mit sichtbarem Bartwuchs somit die vollkommene Gestalt der göttlichen Idee Mann ist, die als Gesamtheit die physische und psychische Konstitution ausdrückt.“<sup>492</sup> Wietig sieht in dem Tragen eines Bartes in der Antike eine „anthropozentrische Körperbildästhetik“, welche „virile Körpererinnerung, Tugend, Schönheit der Seele, Würde, Weisheit, Freiheit, Bescheidenheit und keinerlei Eitelkeit“ konnotiert.<sup>493</sup> Bärte können in der vorliegenden Auswertung also im 6. Jahrhundert v. Chr. als eine vorgeschriebene Sitte interpretiert werden. Im 5. Jahrhundert jedoch, wenn allmählich rasierte Bärte zur Norm werden, könnte vermutet werden, dass bärtige Männer darauf hinweisen, dass sie entweder Philosophen, ältere Männer, oder eventuell auch ältere Sklaven sind. Um eine soziale Markierung durch Bartwuchs als solche zu identifizieren, muss immer auch beachtet werden, ob die anderen dargestellten Personen sich diesbezüglich unterscheiden.

## Zusammenfassung und Interpretation

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass auf den untersuchten Prozessionsszenen die meisten Musiker Männer sind. Die zweitgrößte Gruppe sind die Frauen. Kinder erscheinen eher selten. Von diesen männlichen Musikern sind die meisten bärtige Männer.<sup>494</sup> Rechnet man die Gruppen der bartlosen Männer mit jener der Jugendlichen zusammen, wie ich es vorschlage, dann sind etwa ebenso viele Musiker bartlose Männer. Eindeutig ist das Ergebnis im Hinblick auf die zwei Stile: auf schwarzfigurigen Gefäßen dominieren die

---

<sup>489</sup> RE, Bart, Band III, 1 (1897), Sp. 30–34.

<sup>490</sup> Mau1897, 31.

<sup>491</sup> Vgl. Mau1897, 31.

<sup>492</sup> Wietig2005, 20.

<sup>493</sup> Wietig2005, 20.

<sup>494</sup> Die relative Anzahl ist in diesem Kontext aussagekräftiger, da *jede Vase* als nur *eine Information* gerechnet werden kann, auch wenn sich die Information mehrfach auf ihr wiederholt (ein Beispiel sind die Affektervasen mit 8–10 singenden, bärtigen Männern).

bärtigen Männer. Bartlose Männer sind nur halb so oft vertreten. Frauen treten in der Zeit des schwarzfigurigen Stils zu einem geringen Prozentsatz auf, in rotfiguriger Malerei jedoch ist fast jeder vierte Musiker eine Frau. Frauen erscheinen, mit Ausnahme zweier diskutierter Gefäße, ausschließlich im dionysischen Kontext oder auf korinthischen Gefäßen als Musikerinnen.<sup>495</sup> Figuren, die in den archäologischen Katalogen als ‚Jugendliche‘ bezeichnet sind, erscheinen fast ausschließlich auf Loutrophoren in Hochzeitsszenen und gehören offenbar zu diesem speziellen Ritus dazu. Tatsächlich werden alle fünf der hier betrachteten Hochzeitszüge von jugendlichen Auleten begleitet. Kinder machen die kleinste Gruppe der Kult-Musiker aus: sie erscheinen im Kontext von privaten Opferfeiern, wie auf der Holzpinax **K 1** abgebildet, oder in Hochzeitsszenen.

Eine wesentliche Erkenntnis ist, dass es zwei Vasen gibt, die einen Unterschied der Barttracht zwischen Auleten und Kitharisten erkennen lassen: zunächst die Amphora des Berlin-Malers **S 24 (Abb. 19)**. Hier sind die vier Musiker gleichsam festlich gekleidet, aber nur die beiden Kitharisten tragen Bärte. Die bartlosen Auleten tragen im Unterschied zu den Kitharisten, die lange Haare tragen und eine Binde, oder einen Kranz darin, eine Art Ledermütze (eine Art phrygischen Hut?). Das zweite Beispiel findet sich auf einem rotfigurigen Kantharosfragment (**R7, Abb. 14**). Auch hier ist wieder der Aulet bartlos, der Kitharist jedoch bärtig. Signifikante Unterschiede zu anderen Kultteilnehmern ist auf den untersuchten Gefäßen nicht zu finden, allerdings erscheinen auf mehreren rotfigurigen Gefäßen die Auleten bartlos, wohingegen die Priester bärtig sind (**R11, R20 und R22**).

Der Vergleich zwischen dem 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. zeigt, dass die Musiker ab dem 5. Jahrhundert v. Chr. größtenteils bartlos sind.<sup>496</sup> Diese Entwicklung scheint ihre Ursache zunächst in der sich ändernden Bartmode haben, da die anderen Kultteilnehmer auf rotfigurigen Gefäßen ebenfalls bartlos erscheinen. Ausnahme sind die Priester, die auch auf rotfigurigen Gefäßen meistens noch mit einem Bart gezeigt sind. Van Straten kommt zu dem Ergebnis, dass auf Reliefs der Opfernde (*officiant*) in privaten Opferkulten fast immer bärtig ist, während sein Assistent üblicherweise bartlos ist und dem *pater familias* hinsichtlich seiner Kleidung oder Größe unterlegene ist.<sup>497</sup> Auf Vasenbildern ist der Assistent teilweise nackt, oder aber in Arbeitskleidung dargestellt. Van Straten vermutet hier Sklaven und zitiert Isaïos dazu.<sup>498</sup> Grundsätzlich hebt sich der Musiker also weder durch eine andersartige

---

<sup>495</sup> Zu diesem Ergebnis kommt auch Brand2000, 149. Zu den Frauen als Musikerinnen siehe nachfolgendes Kapitel.

<sup>496</sup> Wie auch die Untersuchung von Brand ergab: Brand2000, 241–242 (Tabelle).

<sup>497</sup> van Straten1995, 168.

<sup>498</sup> Van Straten1995, 169, Fn. 43.

Bartracht, noch durch ein besonderes Gewand unter den Kultteilnehmern hervor.<sup>499</sup> Die Bartlosigkeit im 5. Jahrhundert entspricht der Beobachtung August Mau's und handelt sich offenbar um eine Modeerscheinung und nicht um eine Veränderung des sozialen Status. Es gibt allerdings fünf Vasenbilder, die auf eine soziale Markierung durch Bärte hinweisen, wie oben gezeigt. Es wird die Tendenz deutlich, dass eher Auleten bartlos abgebildet werden, als die Kitharisten. Sind bärtige Priester anwesend, so scheinen sich die Auleten nach Kleidung und Bartlosigkeit in die Reihe der Opferdiener einzureihen. Die meisten rotfigurigen Abbildungen zeigen jedoch Musiker und die anderen Teilnehmer gleichermaßen bartlos.

Allein die einfachen Gewänder deuten an, dass die Ausübung von kultischen Handlungen im 5. Jahrhundert v. Chr. nicht mehr nur von älteren Priestern oder Kultspezialisten ausgeführt wurde, sondern auch von durchschnittlichen Bürgern ohne berufliche Spezialisierung.<sup>500</sup> Kinder und sogenannte ‚Jugendliche‘ sind ikonografisch offenbar stark an Hochzeitsfeste gebunden, ansonsten spielen sie als Musiker in Kultszenen eine eher untergeordnete Rolle, bzw. treten nur in privaten Opferfeiern als Musiker auf.

## Musizierende Frauen

Frauen sind auf Darstellungen von Prozessionen und Opferhandlungen häufig vertreten, nur als Musikerinnen erscheinen sie fast nie.<sup>501</sup> Auf attischen Prozessionsdarstellungen sind Musikerinnen unterrepräsentiert: es gibt nur drei Aulosspielerinnen (**S 23**, **S 27**, **R6**) in Prozessionsszenen, wobei das Geschlecht des Musikers auf der Pelike **S 23** nicht sicher weiblich ist und die Szene auf dem Kelchkrater **R6** von Tsochos nur als ‚Prozession‘ mit einem Fragezeichen versehen wurde.<sup>502</sup> Eine Prozessionsszene mit einer Musikerin stammt aus dem italischen Raum (**Caer1**). Mehr noch erscheinen Musikerinnen im Kontext von Opferszenen am Altar (**R12**, **R16**, **R17**, **R18**), dann jedoch ausschließlich bei dionysischen Ritualen. Abgesehen von einer Funktion als Musikerin erscheinen Frauen auf vielen Opfer-

---

<sup>499</sup> Vgl. Kapitel 6.

<sup>500</sup> Kaden hat gezeigt, dass sich aus dem Dichter-Musiker seit der klassischen Zeit ein Berufsmusiker entwickelte: Kaden1969, 47–66.

<sup>501</sup> Zum Geschlecht der Musiker auf geometrischen Vasen siehe Tölle1964, 54, 73–74. Allgemein zu dem Geschlechterverhältnis in Prozessionen und die Häufigkeit von Frauen siehe: Tsochos2002, 247. Einige Darstellungen von Musikern, die in der Literatur als Frauen identifiziert wurden, hat Brand als Männer oder als „nicht sicher weiblich“ eingestuft (S 23, S 42; Caer 1. Siehe Brand2000, 140–145). Andere Abbildungen mit Musikerinnen weist Brand aufgrund ihrer unsicheren Zuordnung als Kulthandlungen zurück (R30).

<sup>502</sup> Tsochos2002, 321, Nr. 282.

und Prozessionsabbildungen zumeist als Teilnehmerinnen, als Kanephoren oder mit anderen Opfergeräten. In einigen Fällen treten Frauen auch als Priesterinnen (**S 1, S 24, R17, R7, R18**)<sup>503</sup> oder Tier-Führerinnen (**S 15, S 44**) auf. Die große Ausnahme ist Korinth: auf den Vasen korinthischer Herkunft zeigen fast alle Darstellungen von Prozessionen musizierende Frauen (**K 2- K 7, K 9**). Die aus dem korinthischen Raum stammenden Prozessionsbilder weisen generell einen großen Frauenanteil auf, was eine höhere Integration in den Kult annehmen lässt, als beispielsweise in Athen. Musikerinnen sind im korinthischen Kult also eher als Regel, denn als Ausnahme zu betrachten.<sup>504</sup> Musikerinnen auf attischen Prozessions- und Opferdarstellungen sind zum Großteil dem dionysischen Bereich zuzuordnen: erkennbar an Dionysos-Statuen, Satyrn und Silenen, oder anhand typischer ‚erotischer‘ Gewänder (durchsichtig, mit Rehellen umwickelt) und der Thyrsoi (Stäbe mit Pinienzapfen). Frauen mit solchen Attributen werden üblicherweise als ‚Mänaden‘ bezeichnet.<sup>505</sup>

Abgesehen von den korinthischen Gefäßen und den dionysischen Szenen gibt es sechs Gefäße mit Musikerinnen in einer Prozessions- oder Opferszene, die in der Forschung nicht eindeutig interpretiert wurden, und die ich im Folgenden diskutieren möchte: die Pelike **S 23**, die Lekythos **S 27**, die Hydria **Caer 1**, eine fragmentierte Schale **R12**, der Stamnos **R25**, und ein Kelchkrater **R6**, die ich kurz vorstellen möchte: Die Pelike **S 23** aus Paestum zeigt eine Frau, die zusammen mit zwei Männern einen Stier zu zwei Hermen führt. Brand deutet den Musiker entgegen von Lehnstaedt und Malagardis als männlich.<sup>506</sup> Auf der Lekythos **S 27** ist eine Musikerprozession abgebildet. Alle Figuren schreiten nach rechts. Zuerst ein bärtiger Lyraspieler, darauf folgt ein bärtiger Mann mit einem Kranz auf dem Kopf (wodurch die Szene eindeutig kultisch konnotiert ist) und einem Stock in der Linken. Ihm folgt eine Auletrix und am Schluss ein bärtiger Mann mit Stock. Offenbar wird hier eine musikbegleitete Wanderung, vielleicht eine *theoria* oder eine Prozession gezeigt.<sup>507</sup> Die Lekythos lässt einen funeralen Kontext annehmen, genauer lässt sich die Szene nicht eingrenzen.

Die Caeretaner Hydria **Caer1** zeigt einen Opferumzug zu einem Altar mit einem Stier, der offenbar bald getötet wird, wie die Axt in der Hand des Mannes neben ihm andeutet. Hinter den beiden unbekleideten Opferdiener folgen eine Kanephore und die Auletrix (erkennbar an ihrem Peplos und den geflochtenen langen Haaren). Brand interpretiert die Figur als

---

<sup>503</sup> R18, R17 und R 11 sind jeweils Libationsszenen.

<sup>504</sup> Zu den Musikerinnen auf korinthischen Kultszenen siehe auch Brand2000, 148.

<sup>505</sup> Zur Identifikation von Frauen als Mänaden siehe Kapitel 6.

<sup>506</sup> Vgl. Brand2000, 140–141 und Fn. 826.

<sup>507</sup> Zur ikonografischen Unterscheidung von *theoria* und Prozession siehe Kapitel 3.

männlich, gekleidet in das ,typische Musikergewand‘<sup>508</sup>, von welchem ich zeigen konnte, dass ein solches bisher nicht sicher nachweisbar ist. Alle anderen Altertumswissenschaftler beschreiben beide langgewandeten Figuren als weiblich. Ein weiterer Beweis ist die weiße Hautfarbe, die beide an Händen und Füßen aufweisen.<sup>509</sup> Einem Opferkult kann die Szene bisher nicht zugewiesen werden, eine dionysische Szenerie ist jedoch auszuschließen, da dionysische Merkmale fehlen.

Auf der fragmentierten Schale **R12** sind drei Frauen mit Krotala und Aulos abgebildet. Desweiteren erscheinen zwei Lyren (eine von einem bartlosen Mann gespielt) und ein Barbiton. Andere Szenen der Schale zeigen auf A eine Opferszene mit bärtigen und bartlosen Männern, auf dem Innenbild erscheinen ein Krieger und ein Bogenschütze.<sup>510</sup> Die Fragmente lassen deutlich erkennen, dass es sich hierbei um ein lustvolles Fest, mit durchscheinenden Frauengewändern, Tanzbewegungen und unbekleideten Männern handelt. Der dionysische Kontext/ bzw. ein Symposium kann also auch bei dieser Vase als gesichert angenommen werden.

Auf dem Kelchkrater **R6** aus der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. ist eine Prozession mit einer Auletrix abgebildet. Ein nackter Jüngling mit einem Becher in der Hand führt die Prozession an, darauf folgen die Auletrix und ein weiterer Jüngling mit einer Lyra. Für den rotfigurigen Stamnos **R25** des Kleophon-Malers nimmt Tsochos eine Prozessionsszene an,<sup>511</sup> laut CVA-Beschreibung, der auch ich zustimme, handelt es sich hierbei um einen Komos.<sup>512</sup> Ähnlich der zuvor genannten Szene schreiten bärtige Männer und eine Auletrix in einer Prozession nach rechts. Zwei der Männer haben einen Stock oder Wanderstab, ein dritter trägt einen Skyphos. Die nahezu unbekleideten Männer, der Skyphos und die trunkene Haltung des hinteren Mannes, wie auch das Gefäß des Bildträgers – ein Stamnos – sprechen für eine dionysische Szene.

Zwei weitere Gefäße werden diskutiert Frauen mit Musikinstrumenten bei einer Opferhandlung zu zeigen: Die beiden fast identischen Abbildungen auf zwei attisch rotfigurigen Stamnoi aus Cervetri (**R18** und **R2**) zeigen auf der Vorderseite eine Nike, die über einem Altar fliegt, auf dem bereits das Fleisch geröstet wird. Ein Aulet begleitet die Szene, hinter dem Altar steht ein bärtiger Priester, vor dem Altar stehen zwei nackte Jünglinge mit Bratspießen. Auf der Rückseite sind zwei junge Männer, einer mit Stab, und

---

<sup>508</sup> Brand2000, 145–156.

<sup>509</sup> Nordquist1992, 146–147; van Straten1995, 214–215.

<sup>510</sup> Vgl. CVA Florenz (1) III.I. 4, Pl. 376, 378.

<sup>511</sup> Tsochos2002, 330 Nr. 329.

<sup>512</sup> CVA München (5), 41–42 Taf. 256, 1–2.257, 1–2.258, 1–3.

eine Lyra haltende Frau abgebildet. Ob es sich aber dabei wirklich jeweils um eine Frau handelt, scheint bei Betrachtung der Abbildungen fraglich zu sein: die Figur trägt dasselbe Gewand wie die Männer, auch die Frisur scheint sich nicht von den anderen zu unterscheiden. Brüste sind nicht erkennbar. Da das Gewand an den Knöcheln etwas weiter absteht, kann davon ausgegangen werden, dass die Figur nur einen langen Mantel trägt und unter diesem keinen Chiton. Wäre das tatsächlich der Fall, so kann es sich bei den Musikern auf **R18** und **R2** nicht um Frauen handeln.<sup>513</sup> Es zeigt sich, dass auch die drei rotfigurigen Gefäße mit Musikerinnen **R12**, **R6** und **R25** dem dionysischen Bereich zuzuordnen sind. Es bleiben die Pelike, die Lekythos und die Hydria mit einer Musikerin in einer nicht-dionysischen Szene, bei welchen zumindest Brand argumentiert, dass es sich jeweils nicht um eine weibliche Figur handelt.<sup>514</sup>

## Fazit

Die ikonografische Auswertung der attischen Gefäße zeigt, dass Musikerinnen selten in Kultszenen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. abgebildet wurden, was als Spiegel ihrer geringen Anteilnahme am Kult als Musikerinnen mit Instrumenten gedeutet werden kann.<sup>515</sup> Treten Musikerinnen in Prozessions- oder Opferszenen auf, so handelt es sich dabei fast ausschließlich um ekstatische Kulte, etwa den Dionysoskult, wie im Kapitel 6 gezeigt wird. Größere Bedeutung kommt den Frauen und Mädchen innerhalb der Chöre zu, den sogenannten *Parthenien*. Chöre und auch das Singen sind allerdings fast nie auf Prozessionsszenen abgebildet, obwohl sie zu den wichtigsten musikalischen Aufführungen gerechnet werden können.<sup>516</sup>

Alle vier untersuchten Parameter (Position, Kleidung, Gender, Musikinstrument/Gender) zeigen deutlich, dass sich der Status der Musiker vom 6. zum 5. Jahrhundert v. Chr. signifikant verändert hat. Im 5. Jahrhundert, oder mit Beginn des rotfigurigen Stils, gibt es nur noch wenige Darstellungen mit Prozessionen; ersetzt werden diese offenbar mit Szenen am

---

<sup>513</sup> Streitbar sind die Musikerinnen auf der schwarzfigurigen Oinochoe S 42. Die drei Musiker werden in der Literatur als zwei Frauen und ein Mann, oder als zwei Männer und eine Frau identifiziert (Brand2000, S 23; Tsochos2002, Nr.193 und BOA Nr.330874). Wie in der späteren Diskussion der Oinochoe gezeigt wird, handelt es sich aber höchstwahrscheinlich um Apollon, Hermes und Artemis und nicht um menschliche Musiker. Vgl. Kapitel 6.

<sup>514</sup> Vgl. Argumentation oben.

<sup>515</sup> Ab der hellenistischen Zeit ändert sich dieses Bild, wie Nordquist hinweist (Nordquist1994, 88).

<sup>516</sup> Zu den Chören und Gesang siehe Kapitel 2 und 6.

Altar (Opferszenen). Diese Verschiebung begründet sich in der Änderung des Malstils, anderen Göttern, den gehuldt wurde und einer veränderten Auftragslage, wie oben gezeigt wurde.<sup>517</sup> Diese Änderung des Szenerie zeigt sich auch in der Untersuchung der **Position**: die Musiker schreiten eher im vorderen Teil der Prozessionen, bzw. innerhalb der Gruppe der Würdenträger, welche den Zug anführen. Musik und die Opfertiere stehen ikonografisch in einem engen kultischen Zusammenhang. In den meisten Fällen erscheinen **Opfertiere und Musiker** in unmittelbarer Nähe zueinander. Auch zeigt sich, dass Musiker eher in Prozessionen mit Tieren, als in Prozessionen ohne Tiere in Bilder auftreten.<sup>518</sup> Dies stützt die ursprüngliche Bedeutung von *pompé*, das Geleiten des Tieres,<sup>519</sup> zeigt aber auch die unterschiedliche Auftragslage des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.: Gefäße des 6. Jahrhunderts orientierten sich an dem Wunsch der potentiellen Käufer, eine möglichst prächtige und mit viel Luxus ausgestattete Prozession wiederzugeben, während Gefäße des 5. Jahrhunderts private Feste spiegeln, wo weder Luxus, noch eine große Teilnehmeranzahl im Mittelpunkt standen.

Die **Kleidung** der Musiker zeigt an, dass sie im 6. Jh., auf Prozessionsbildern, meist in einem prächtigen Gewand gezeigt werden, dass sich in nur wenigen Fällen stark von dem der Priester unterscheidet, aber ein deutliches Gefälle zu den anderen Kultteilnehmern (Opferdiener, Tierführer) erschafft. Im 5. Jh. sind die Musiker hingegen deutlich vom *pater familias* durch eine schlichtere Gewandung differenziert und unterscheiden sich nur noch selten von den anderen Teilnehmern, welche als Familie zu verstehen sind.<sup>520</sup>

**Gender**: Opferkultmusiker sind größtenteils männlich. Neben den Männern erscheinen zu einem geringen Anteil auch Frauen, Jugendliche und Kinder als Musiker. Weibliche Musiker treten jedoch größtenteils im Kontext von dionysischen Feiern, von privaten Prozessionen oder auf korinthischen Darstellungen von Opferprozessionen auf. Die wenigen Jugendlichen und Kinder bezeichnen ebenfalls spezielle kulturelle Räume, z. B. private Feiern wie etwa Hochzeiten. Der Verzicht auf die Darstellung des Bartes in der Ikonografie muss sowohl als modische Erscheinung,<sup>521</sup> wie auch als Zeichen für einen untergeordneten Status in Bezug auf den *pater familias* gedeutet werden. Opferszenen des 5. Jh. zeigen also vermutlich private Feiern, die von Familien eigenständig ausgerichtet wurden: das Familienoberhaupt

---

<sup>517</sup> Zur Änderung des Malstils siehe Kapitel 4.

<sup>518</sup> Von den 44 Prozessionen ab dem 6. Jh. v. Chr. von denen eine Position bekannt ist, gibt es 34 Abbildungen mit Tier und nur 11 ohne Tier (Vgl. Positionen-Tabelle).

<sup>519</sup> Zur Funktion von Prozessionen als Geleit von Opfertieren siehe Kapitel 3.2., zur Funktion von Musik als Geleit siehe Kapitel 7.2.3.

<sup>520</sup> Zu den Teilnehmern auf Opferszenen des 5. Jh. v. Chr. siehe van Straten 1995, 168–170.

<sup>521</sup> Siehe Kapitel 6.3.3.

vollzieht dabei das Opfer anstelle eines Priesters, andere Familienangehörige übernehmen die Funktion des Tierführens oder als Kanephore. Ich vermute, dass die schwindende Präsenz der Musiker seit Beginn der Opferbilder im 5. Jh., die in dem völligen Verschwinden der Musiker auf Opferszenen der Reliefs des 4. Jh. gipfelt, größtenteils damit zu tun hat, dass Familien sich diesen Luxus schlicht nicht leisten konnten: einen Berufsmusiker zu bezahlen, oder selbst ein Familienmitglied im Instrumentenspiel unterrichten zu lassen. In dieser Hinsicht können die bildlichen Darstellungen auf Vasen und Reliefs also durchaus als Spiegel des Kultalltags der Griechen gelten.

## **Musik**

Im Folgenden möchte ich verschiedene Aspekte der Musik selbst untersuchen: das Verhältnis zu den Geschlechtergruppen der Musiker, die Betrachtung der einzelnen musikalischen Performances (Gesang, Ensemble, die einzelnen Musikinstrumente in ihren kultischen Kontexten).

### **Musikinstrument und Gender**

Bei der Untersuchung der Opferkultszenen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. fällt eine gendertypische Zuordnung von bestimmten Instrumenten. Die tanzenden und singenden Musiker habe ich aus dieser Zählung heraus gelassen, weil eine Interpretation oft nicht sicher ist, Instrumente hingegen klar ikonografisch identifizierbar sind. Männer spielen den Aulos, die Kithara, Lyra und die Salpinx, Idiophone wie Krotala, oder Membranophone wie Trommeln jedoch nie. Letztere Instrumente sind im Rahmen von Kulthandlungen scheinbar ausschließlich weiblich konnotiert. Frauen werden hingegen nie mit einer Salpinx oder einer Kithara in Prozessions-, bzw. Opferszenen abgebildet. Diese Instrumente sind offenbar stark männlich konnotiert. Auch Kindern und Jugendlichen werden nur bestimmte Instrumente zugeordnet: Auloi und Lyren.

Die Übersicht im Vasenkatalog legt eine genderspezifische Auswahl der Musiker bei Krotala, Tympanon, Barbiton und Kithara nahe. Von allen vier Gruppen gespielt werden die Auloi und die Lyren. Krotala und Tympanon werden ausschließlich von Frauen gespielt. Der Aulos wird zu über 70% von Männern<sup>522</sup> gespielt, von Frauen etwa zu einem Viertel, Kinder spielen den

---

<sup>522</sup> Hier meine ich alle drei Männergruppen: bärtig, bartlos und Bart nicht identifizierbar.



Aulos nur in zwei Szenen. Kitharisten sind generell männlich. Der Skyphos des Theseus Malers **S 44** zeigt eine Frau, die zusammen mit einer Auletrix auf einem Saiteninstrument musiziert. Van Straten weist dieses als Kithara aus<sup>523</sup>, doch ist es eher wahrscheinlich, dass es sich hierbei um eine Lyra handelt. Die Salpinx wird von bartlosen Männern oder Kindern gespielt. Sie tritt bisher nicht als Instrument eines Bärtigen oder einer Frau auf. Die Lyra wird von allen vier Gendergruppen gespielt. Als einzelnes Instrument jedoch nur von Männern. D. h. wenn eine Lyra spielende Frau auftritt, dann immer in Begleitung eines Aulos spielenden Mannes oder einer Auletrix (**K 6** und **S 44**). Als Einzelinstrument spielen auch Frauen den Aulos, andere Instrumente aber nur in Begleitung eines Aulos.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es in der Ikonografie eine genderspezifische Auswahl der Musikinstrumente gab: die Kithara wurde vornehmlich von Männern gespielt, Tympana und Krotala von Frauen, die Salpinx von Jugendlichen oder Kindern.<sup>524</sup> Aulos und Lyra sind hingegen mit allen Gendergruppen kompatibel: sie werden von Männern, Frauen und Kindern gespielt. Ikonografisch kann also eine Zuordnung von Gender und Instrument signifikant beobachtet werden. Außerhalb des Opferkult-Kontextes ist eine ausschließliche Zuordnung von Instrumenten mit Geschlechtern allerdings nicht so eindeutig, wie Bundrick feststellen konnte.<sup>525</sup> Die Krotala sind so zwar weiblich konnotierte Musikinstrumente, konnten aber auch in den Händen von dionysischen Zechern dargestellt werden.<sup>526</sup> Im Großen und Ganzen sind Tympana und Krotala mit ekstatischen Fruchtbarkeitskulten der Kybele, der Demeter und des Dionysos verbunden. Kulte, die vor allem von Frauen begangen wurden.<sup>527</sup> Die hier untersuchten Abbildungen zeigen beide Instrumente ausschließlich in dionysischen Szenen.

Die Salpinx ist durch ihren Ursprung im militärischen Bereich ganz klar männlich geprägt, wie Nordquist und auch Bundrick hervorheben.<sup>528</sup> In diesem Kontext ist es beachtenswert, dass die Abbildungen die Salpinx eher bei Jugendlichen/bartlosen Männern und Kindern zeigen.

Auch die Kithara ist offenbar den Männern vorbehalten: weder Frauen, noch Kinder sind im Zusammenhang von Opferkultszenen mit einer Kithara zu sehen. Dies unterstreicht die Professionalität, die dem Kitharaspield anhaftete. Sie war ein Konzertinstrument und diente

---

<sup>523</sup> Siehe van Straten1995, 194.

<sup>524</sup> Das bezieht sich auf die in dieser Arbeit untersuchten Abbildungen. Generell sind Tympana auf Vasenbildern fast ausschließlich bei Nymphen oder Anhängern des Dionysoskultes gezeigt (Vgl. Bundrick2005, 48).

<sup>525</sup> Bundrick2005, 13–48.

<sup>526</sup> Bundrick2005, 46.

<sup>527</sup> Vgl. Petrovic2006, 25–36.

<sup>528</sup> Vgl. Nordquist1992, 147, Bundrick2005, 42–46. Zur Salpinx siehe auch Kapitel 6.

vor allem der gehobenen Musikdarbietung für reiche Bürger und Könige.<sup>529</sup> Diese Art des Musizierens am Hofe stand aber den Frauen des antiken Griechenlands im Untersuchungszeitraum nicht zu. Frauen, die Lyra oder Aulos spielen, treten fast ausschließlich in ekstatischen Kulturen auf und natürlich im Rahmen des Symposiums.<sup>530</sup>

### Analyse der antiken Texte zu genderspezifischer Instrumentation

Es fehlen bislang Belege, dass Frauen als Musikerinnen bei Opferkultszenen eine Rolle gespielt haben, werden sie erwähnt, dann in Kontexten von Ekstasekulturen: die Untersuchung der antiken Texte zeigt weibliche Instrumentalisten bei derartigen Prozessionen mit einer größeren Vielfalt von Instrumenten erwähnt. Vor allem Ekstase-Kulte der Kybele, der Artemis und des Dionysos sind hier im Zentrum. Athenaios zitiert im *Gelehrtenmahl* Diogenes Laertios, der von phrygischen Turban-tragenden Frauen berichtet, die der asiatischen Kybele huldigen:

καίτοι κλύω μὲν Ἀσιάδος μητρηφόρους  
Κυβέλας γυναῖκας, παῖδας ὀλβίων Φρυγῶν,  
τυπάνοισι καὶ ῥόμβοισι καὶ χαλκοκτύπων  
βόμβοις βρεμούσας ἀντίχερσι κυμβάλων.  
σοφὴν θεῶν ὕμνωδὸν ἱατρὸν θ' ἅμα.  
κλύω δὲ Λυδᾶς Βακτρίας τε παρθένους  
ποταμῷ παροίκους Ἄλυι Τρωλίαν θεὸν  
δαφνόσκιον κατ' ἄλσος Ἄρτεμιν σέβειν  
ψαλμοῖς τριγώνων πηκτίδων τ' ἀντιζύγοις  
ὀλκοῖς κρεκούσας μάγαδιν, ἔνθα Περσικῷ  
νόμῳ ξενωθεῖς αὐλὸς ὁμονοεῖ χοροῖς.<sup>531</sup>

Und nun höre ich die Turban tragenden Frauen,  
Anhängerinnen der Asiatischen Kybele,  
Töchter der reichen Phryger,

---

<sup>529</sup> Zum Unterschied von Lyra und Kithara hinsichtlich ihrer Konnotation siehe Kapitel 9 und Bundrick2005, 14–21.

<sup>530</sup> Vgl. dazu auch Bundrick2005, 21, 38

<sup>531</sup> Athen. Deipn. XIV 38, 636 A (Gulick1927).

mit Trommeln, Schwirrhölzern und eher klirrenden Bronzezimbeln  
laut tönen, ihre Hände klatschen dazu im Takt,  
und sie singen eine weise und heilende Hymne an die Götter.  
Wie auch die Lydischen und Baktrischen Mädchen,  
die neben dem Halys leben, lautstark die  
Tmolische Göttin Artemis verehren, welche  
den Lorbeerschatten im dicht belaubten Gehölz liebt,  
sie schlagen die dreieckige Pektis und  
erheben die Antwortsklänge auf der Magadis,  
während die Auloi in persischer Tonart geschickt  
in den Chor mit einstimmen.<sup>532</sup>

Die phrygischen Frauen erzeugten mit Trommeln (τυπάνοισι), Schwirrhölzern (ρόμβοισι) und ehern klirrenden Bronze-Zimbeln (χαλκοκτύπων βόμβοις βρεμούσας αντίχερσι κυμβάλων) eine große Geräuschkulisse. Danach beschreibt er lydische und baktrische Mädchen, die jenseits des Halys Flusses leben. Diese verehren die Göttin Artemis und spielen beim Kult die klar klingenden dreieckigen Harfen, die Pektiden (ψαλμοῖς τριγώνων πηκτίδων), welchen offenbar in einer Art Call-Response-Technik (ἀντιζύγοις) ein größeres Saiteninstrument, die Magadis (μάγαδι), antwortet. Schließlich stimmt auch ein persischer Aulostyp (νόμῳ ξενωθεὶς αὐλὸς) mit ein, um den Chor zu begleiten. Auch in Plutarchs *Moralia* werden Frauen, die einen dionysischen Kult ausüben, als Bronze-Rasslerinnen (*chalkokrotous*) bezeichnet.<sup>533</sup> Hier könnten Bronze-Zimbeln, aber auch kleine metallene Applikationen an Gewändern gemeint sein. Sogar ein normalerweise eindeutig männlich konnotiertes Instrument – die militärisch verwendete Salpinx – kann in einem Zusammenhang mit weiblichen Musikerinnen vorkommen. Wobei nicht eindeutig wird, ob die Salpinx von einem Mann oder einer Frau gespielt wird. In Plutarchs *Isis und Osiridis* rufen Frauen zum Klang der Salpinx Dionysos an, das Opfer anzunehmen.<sup>534</sup> Hauptsächlich Erwähnung finden Frauen allerdings als Sängerinnen in den hoch angesehenen Frauen- und Jungfrauenchören. Dem Liebreiz ihrer Erscheinungen und dem harmonischen Zusammenklang ihrer Stimmen wird Anerkennung gezollt.<sup>535</sup>

---

<sup>532</sup> Deutsche Übersetzung von mir.

<sup>533</sup> Plut. Mor. IV, 6, 671, 2.

<sup>534</sup> Plut. Is. 35F.

<sup>535</sup> Hld. Aithiopika II, 34: Mädchenchöre führen einen Reigen auf und eine andere Abteilung singt eine Hymne. Pind. Fr. 94b: Beschreibung eines Jungfrauenchores bei den Daphnephoria für Apollon. Hdt. Historien 2, 48–49: einem Auleten folgen Frauen, die Dionysos preisen.

Folgende Musikinstrumente werden in Texten von Frauen in Prozessionen gespielt: Aulos, Lyra, Magadis, Pektiden, Trommeln/ Tympanon, Schwirrhölzer, Bronze-Zimbeln, kleine Salpingen (?).

Auch, wenn hier zunächst nur die musikalischen Kulturausübungen nicht griechischer Kulturen beschrieben werden, so sind sie für uns interessant, da die Autoren ausdrücklich auf die Ähnlichkeiten zu dem griechischen Dionysoskult hinweisen, ja dies als Aufhänger nehmen, inwiefern es kulturübergreifende Ähnlichkeiten in den Kulturen gibt. Wir können also davon ausgehen, dass die oben aufgezählten Musikinstrumente auch im griechischen Dionysoskult von Musikerinnen gespielt wurden.

Nach der Durchsicht aller relevanten Textquellen folgt, dass die Rolle der weiblichen Musiker im Kult des 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. nicht an klassischen Opferprozessionen, sondern offenbar stark an ekstatische Kulte wie jener der Kybele, der Artemis oder des Dionysos geknüpft war. Der Volutenkrater des Polygnotus-Malers (um 450-425 v. Chr.) zeigt ein umfassendes Bild: Zu einem Götterpaar mit Schlangenattributen bringt eine weibliche Figur ein Liknon (einen flachen Korb, häufig verwendet im Dionysoskult), gefolgt von einer Auletrix und einer tanzenden Tympanon-Spielerin.<sup>536</sup> Es folgen Jünglinge und Mädchen, die mit Schlangen tanzen und weitere Musikerinnen: Auletinnen, Tympanon-Spielerin und eine Kymbala-Spielerin. Die letzte Gruppe besteht aus drei tanzenden Mädchen mit Schlangen, die sich zur Musik eines Auleten bewegen, der in ein langes, bunt gemustertes Gewand gekleidet ist. Auch die Schale des Bologna-Malers **R19** zeigt eine Szene mit Tanz und Auletin.

Die in Ekstasekulturen verwendeten Instrumente sind völlig andere, als in den nicht-ekstatischen Kulturen. Vor allem sind es Membrano- und Idiophone wie Trommeln, Schwirrhölzer, Zimbeln, und Rasseln. Aber auch Saiteninstrumente (Pektiden und Magadis) und ein persischer Aulos. Auffällig viele Schlaginstrumente und Idiophone werden also verwendet. Bis heute eignen sich diese Instrumentengruppen besonders gut dazu, ekstatische Regungen in den Zuhörern auszulösen.<sup>537</sup> Dass Ekstasekulte im antiken Griechenland kultisch von Frauen dominiert wurden, begründet sich sicherlich auch aus der ‚Gegenwelt‘, die hier im Kult ausgelebt wird. Die Philologin Katharina Waldner beschreibt bspw. Mänaden als ‚Grenzgängerinnen‘, die innerhalb der Polis das ‚Wilde‘ ausleben.<sup>538</sup> Das subversive ekstatische Aus-sich-herausgehen der Mänaden war das Gegenbild der

---

<sup>536</sup> Volutenkrater Ferrara T 128 VT. Aus: van Straten1995, 247, V 291.

<sup>537</sup> Siehe die Forschungen des Musikneurologen Eckart Altenmüller und Hans Volker Bolay von der Deutschen Musiktherapieforschung Heidelberg. Zur Wirkung von Musik bei den Griechen siehe Dodds1951, 64–101.

<sup>538</sup> Waldner1995, 41–57.

erwünschten Norm weiblichen Verhaltens. Doch in dem sicheren Gefüge des Kultes konnte die Gegenwelt ausgelebt werden, indem sie theaterhaft inszeniert wird, so Waldner. Durch diese überzogene Inszenierung konnten die Gesetze der Alltagswelt bestätigt werden, oder wie Walder schreibt: „Das Überschreiten der Grenzen setzte diese erst fest.“<sup>539</sup> Diese Beschreibung trifft nicht nur auf die Mänaden zu, sondern eignet sich auch dazu, für die Anhängerinnen der Kybele und andere ähnliche Kulte übernommen zu werden.

Wie die Auswertung gezeigt hat, weisen die Abbildungen aus dem 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. eine deutliche Dominanz des Aulos auf. Tabelle 8 soll deutlich machen, wie die einzelnen Instrumente in Darstellungen der unterschiedlichen Malstile vertreten sind.

Der Aulos ist als einziges Instrument in allen Epochen des Untersuchungszeitraumes vertreten. Zu zwei Dritteln erscheint er alleine, ansonsten tritt er mit den anderen Instrumenten zusammen auf.<sup>540</sup> Er ist also bis auf wenige Ausnahmen das Hauptinstrument bei Prozessionen auf Vasenbildern.<sup>541</sup> An zweiter Stelle erscheint die Kombination von einem oder mehreren Auleten mit Saiteninstrumenten, wobei die Auleten in den meisten Fällen vorausschreiten.<sup>542</sup> Die in schwarzfiguriger Prozessionsmalerei noch relativ häufige Darstellung eines Ensembles aus Aulos und Kithara verschwindet in der rotfigurigen Malerei fast vollständig, an Stelle von Aulos und Kithara treten Aulos und Lyra. Die Darstellung einer singulären Lyra zur Prozession erscheint nur zweimal in schwarzfiguriger Malerei (**S 14** und **S 7, Abb. 10**); die rotfigurige Keramik kennt die einzelne Lyra nur in Zusammenhang mit Opferszenen am Altar. Die Salpinx ist auf Darstellungen im dionysischen Bereich begrenzt, obwohl **R11** auch als eine panathenäische Prozession diskutiert wird.<sup>543</sup> In geometrischer Zeit dominiert das Saiteninstrument Phorminx, Lyren und Auloi kommen ebenso vor.<sup>544</sup> Die Krotala, die in einem ebenso engen Zusammenhang mit dionysischen und anderen ekstatischen Kulturen stehen,<sup>545</sup> erscheinen interessanterweise auch auf einer rotfigurigen Loutrophore innerhalb einer Hochzeitsprozession (**R30**). Diese Hochzeitszüge werden ikonografisch üblicherweise nur von einem jugendlichen Auleten begleitet. Sappho jedoch beschreibt ein Ensemble aus Aulos, Lyra, Krotala und Gesang, welches zur Hochzeit des

---

<sup>539</sup> Waldner1995, 41.

<sup>540</sup> Vgl. Tabellen XY und 6.

<sup>541</sup> Nur vier Vasenbilder zeigen keinen Aulos zur Prozession: S 7, S 17, S 15 und R11.

<sup>542</sup> Lyra führt den Aulos an: K 1, S 27 und R 26.

<sup>543</sup> Vgl. Diskussion Kapitel 6.

<sup>544</sup> Zur Auswertung der geometrischen Zeit siehe Kapitel 5.

<sup>545</sup> Sowohl in Schriftzeugnissen, wie auf Bildträgern: siehe dazu Bundrick2005, 46–47.

Hektor und der Andromache erklang.<sup>546</sup> Die Salpinx steht kultisch in einem engen Zusammenhang mit dem dionysischen Schiffskarrenfest, den Anthesterien.<sup>547</sup> Die Syrinx, welche in Schriftzeugnissen auch in Bezug auf Opferbräuche Erwähnung findet,<sup>548</sup> erscheint auf Vasenbildern der archaischen bis hellenistischen Zeit nicht in Prozessionszügen. Eine prominente Ausnahme ist die schwarzfigurige Françoisvase (**S 41, Abb. 4a und 4b**) aus dem 6. Jahrhundert v. Chr., die allerdings eine Götterprozession zeigt. Hier spielt die älteste und schönstimmige Muse Kalliope die Syrinx zur Hochzeitsprozession von Peleus und Thetis. Das Fehlen der Syrinx in Prozessionsszenen kann darauf hinweisen, dass sie in Prozessionen selten oder kaum verwendet wurde. Wahrscheinlicher aber ist es, dass die Syringen von Hirten im ländlichen Raum zu Opfern für Naturgötter wie Pan oder für die Nymphen erklangen, was sich aber in der Vasenmalerei aufgrund der Auftragspolitik nicht niederschlug.<sup>549</sup> Die Syrinx wurde in den Schriftzeugnissen der Spätantike vor allem archaisierend verwendet; so assoziieren Heliodoros und Longos einen naturidyllischen Zug der Opferbräuche in der archaischen und klassischen Zeit. Wenn Syringen nicht innerhalb der Opferbilder erscheinen, dann, weil sie vermutlich einen marginalen Stand im Zusammenhang mit größeren Opferbräuchen innehatten. Die auf Vasenbildern dargestellten Kulthandlungen wurden von reichen Bürgern in Auftrag gegeben und beziehen sich eher auf große und griechenlandweit bekannte Kulte der Olympier, in deren Tempeln sie niedergelegt wurden.<sup>550</sup>

## Gesang

Das Singen und Tanzen, ob nun einzeln oder im Chor, war mit Abstand die wichtigste Art der musikalischen Begleitung von kultischen Ritualen – der größte Teil der griechischen Lieder, von denen wir Kenntnis haben, besteht aus Kompositionen für Einzel- oder Chorgesänge.<sup>551</sup> Die Musikinstrumente haben zunächst nur einen begleitenden Charakter; instrumentale Musik emanzipierte sich erst in der Klassischen Zeit zu eigenständigen musikalischen Akten,

---

<sup>546</sup> Fr.44Cf.

<sup>547</sup> Lehnstaedt1970. Die Besonderheit der rotfigurigen Schale R11 wird im Kapitel 6 diskutiert.

<sup>548</sup> Eur. Iph. T. 1129; Pseudo Plutarch, de musica, 1136 B; Hld. Aitiopika III, 34; IX, 303; Longus, Daphnis und Chloé: durchweg Verweise auf den Gebrauch der Syrinx im Kult.

<sup>549</sup> Zur Auftragspolitik der Vasenmaler siehe weiter oben und Kapitel 4.2.

<sup>550</sup> Vgl. dazu Kapitel 4 und van Straten1995, 179.

<sup>551</sup> Vgl. West1992, 39.

wie die Kritik an der *Neuen Musik* deutlich macht.<sup>552</sup> Entgegen der deutlichen Dominanz des vokalen Vortrags ist Gesang fast nie auf Vasenbildern mit Prozessionsszenen erkennbar dargestellt. Die Amphoren des Affekter-Malers **S 9 (Abb. 7)**, **S 17 (Abb. 8)** und **S 38** zählen zu den wenigen Ausnahmen.<sup>553</sup> Wenn Gesang auf Vasen dargestellt wurde, dann auch deutlich erkennbar durch die Mimik und Gestik, wie die Analyse von West deutlich machte: „Vasenmaler zeigen bei Sängern den Mund weit offen. Kitharoiden, Auloiden und andere stehende Sänger haben oft ihren Kopf in den Nacken geworfen wenn sie singen. Als würden sie den Klang so weit wie möglich hinaustragen wollen“.<sup>554</sup>

Es stellt sich also die Frage, warum Gesang so selten in Szenen des Opferkultes abgebildet wurde. Antike Abbildungen rechnen mit dem Wissen der Betrachter, sie treten in Interaktion mit diesem Vorwissen über die Kulte und bilden das ab, was für den Betrachter wichtig und wertvoll ist.<sup>555</sup> Gesang und Tanz waren selbstverständlich beim Opferkult, sie waren Grundvoraussetzung für eine regelkonforme Durchführung, wie die antiken Texte vermuten lassen. Diese Information muss also nicht eigens dargestellt werden, da sie im Bild selbst schon von dem antiken Betrachter assoziiert werden konnte. Die Bildszene ist zudem zeitlich und räumlich beschränkt: sie kann nur einen Moment der Kulthandlungen wieder geben, indem sie bestimmte Bildelemente ‚einfriert‘ und ewig macht. Im Sinne der Effektivität stellte der Maler – so vermute ich – vor allem die Bildelemente dar, die die meiste Information pro Fläche transportieren konnten: Musikinstrumente und Opfertiere sind wesentliche Informationen hinsichtlich der teuren Ausstattung eines Festes, daher waren diese Bildelemente wichtig dargestellt zu werden. Tatsächlich aber erschließt sich daraus noch immer nicht vollständig die Motivation, Gesang nicht abzubilden, wo es doch kaum einen – maltechnisch gesehen – größeren Aufwand bedeutet hätte. Die Frage bleibt also bestehen, aus welchem Grund Gesang in Prozessionsszenen nicht abgebildet wurde.

---

<sup>552</sup> Begriff für die Musik des 5. Jahrhundert v. Chr. welche Soloinstrumentalspiel und Elaboriertheit im Vortrag beinhaltete. Die *Neue Musik* wurde in der Antike von Platon und Aristoteles als solche definiert, im Gegensatz zur *Alten Musik*, deren Schwerpunkt Gesang und die Lobpreisung der Götter war. Vgl. Kapitel 2. Siehe dazu auch West1992, 39 und Neubecker1994, 15: „Die Kritik läßt die allgemeine Richtung des Stilwandels gut erkennen. Einzelheiten sind später zu besprechen, herausgehoben sei nur der grundsätzliche Vorwurf, daß man mit der Abkehr von den alten geregelten Formen die ethische Wirkung außeracht läßt, um nur noch auf Ausübung sinnlichen Reizes bedacht zu sein“.

<sup>553</sup> Zu den Affekter-Vasen siehe Kapitel 6: Dionysos-Prozessionen auf den Amphoren des Affekter-Malers.

<sup>554</sup> Frei übersetzt nach West1992, 44.

<sup>555</sup> Vgl. Kapitel 4.

Zentral war also die Abbildung von Musikinstrumenten. Ich möchte vorstellen, welche Besonderheiten sich in Bezug auf die Auswahl von Musikinstrument und Kult-Kontext zeigen lassen.

## Saiteninstrumente im Kult

Lyren erscheinen im Zusammenhang mit Prozessionsszenen selten alleine (**S 14**, **S 7**), Kitharas nie außerhalb eines Ensembles – wenn sie auftreten, dann in Begleitung eines Auleten, der zumeist vorweg schreitet. Im schwarzfigurigen Stil erscheint häufiger das Ensemble Kithara-Aulos, im rotfigurigen dominieren Ensembles aus Lyra und Aulos.<sup>556</sup> Die Phorminx wird fast ausschließlich in geometrischer Zeit abgebildet.<sup>557</sup> Die Lyra war das Hauptinstrument des Amateurmusikers.<sup>558</sup> Sie ist eines der ältesten Instrumente der griechischen Antike und war über viele Jahrhunderte in Gebrauch. Schon im 8. Jahrhundert v. Chr. wird sie auf geometrischen Vasen (bspw. auf der protoattischen Hydria des Analatos-Malers **PA 3**) abgebildet und im 7. Jahrhundert v. Chr. bei Archilochos auch schriftlich erstmals bezeugt.<sup>559</sup> Im kultischen Zusammenhang findet sich eine Verdichtung der Lyra mit dem Kult des Apollon, dem die Lyra als Attribut galt.<sup>560</sup> Tauchen Lyren in Kultszenen auf, so in dionysischen Komoi (**R9**, **R6**) und in privaten Kulte, wie etwa der Nymphen-Prozession einer Familie auf der korinthischen Holzpinax (**K 1**). Der Großteil der von Lyren begleiteten Kultszenen ist aber keinem bestimmten Gott zuweisbar; die Musiker stammen aus allen vier Gendergruppen.<sup>561</sup> Im außerkultischen Bereich begegnet man der Lyra in fast allen Momenten der Musikausübung: in der Hausmusik, der Schule, zu Tänzen und in verschiedenen mythologischen Szenen.<sup>562</sup> Dabei ist die Lyra erst ab Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. mit dem Bereich der Frauen und Schulen verbunden worden – zuvor

---

<sup>556</sup> Siehe Tabelle oben.

<sup>557</sup> Zur Phorminx siehe Bundrick2005, 21–26.

<sup>558</sup> West1992, 57; Bundrick2005, 14.

<sup>559</sup> Siehe West1992, 57 und Bundrick2005, 14, Fn. 4.

<sup>560</sup> Dies wäre eine eigene Untersuchung wert: Apollon wird auf archaischen Vasenbildern mit der Kithara abgebildet, auf rotfigurigen häufiger mit der Lyra. Ich vermute einen Zusammenhang mit der Professionalisierung der Musik: Erst nachdem die Kithara in den Ruf eines Profi-Musiker Instrumentes gekommen war, zeigte man Apollon mit der Lyra, die seinem edlen Geblüt und seiner Reinheit mehr nachkommt.

<sup>561</sup> Vgl. Tabelle Gender und Instrument.

<sup>562</sup> West1992, 57.



war sie allzu eng mit dem aristokratischen Bereich assoziiert und diente auf Abbildungen der Identifikation von mythischen Gestalten oder höherrangigen Personen.<sup>563</sup>

## Die Salpinx im kultischen Kontext

Die Salpinx war ein militärisch konnotiertes Instrument, das nicht als Musikinstrument, sondern als Kommunikationsmittel, als verlängerter Ruf der Heralde, verstanden wurde.<sup>564</sup> Abbildungen von Salpingen finden sich erst seit dem Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr. auf den ersten rotfigurigen Vasen; sie wurden üblicherweise in Händen von Kriegern gezeigt.<sup>565</sup> Kult-Salpingisten erscheinen nachweislich erst Anfang des 5. Jahrhundert v. Chr. im Rahmen der Hephaistaia in Athen und im Dionysoskult.<sup>566</sup> Salpingen dienten mitunter der kultischen Reinigung von Schiffen und den mitgeführten Opfertieren wenn sie den Hafen verließen.<sup>567</sup> In Thyrsos versteckte Salpingen riefen Dionysos aus dem See in den Mysterien von Lerna.<sup>568</sup>

Auf Vasenbildern erscheint die Salpinx dreimal im Zusammenhang mit einer Opferprozession, jedesmal in anführender Position.<sup>569</sup> Auf dem attisch-schwarzfigurigen Skyphos **S 2** vom Anfang des 5. Jahrhunderts v. Chr. ist ein Schiffskarrenumzug abgebildet (**Abb. 17**) – auf dem Wagen spielen zwei Satyrn die Auloi, vor dem Wagen bewegt sich die Prozession nach rechts, angeführt wird sie von einem jugendlichen Salpinxspieler.<sup>570</sup> Zwischen den Auleten und dem Salpingisten befinden sich sechs Menschen und das Opfertier. Es ist fraglich, ob der Vasenmaler hier zeigen wollte, dass sie zusammenspielen würden, oder nur bei ein und demselben Umzug unabhängig voneinander erklingen.

---

<sup>563</sup> Bundrick2005, 14.

<sup>564</sup> Vgl. Bundrick2005, 43: „It called soldiers to arms, proclaimed commands on the battlefield (both charges and retreats), was used in the city to convene the assembly or inaugurate religious festivals, and in general communicated signals of various kinds.“

<sup>565</sup> Bundrick2005, 42–44.

<sup>566</sup> Nordquist1994, 86.

<sup>567</sup> Nordquist1994, 86, Fußnote 34.

<sup>568</sup> Nordquist1994, 86.

<sup>569</sup> S 2, S 15 und R11. Zur Salpinx siehe Kapitel 8.3.3. Zur Salpinx im Kult siehe auch Nordquist1992, 148.

<sup>570</sup> Die Salpinx selbst ist nicht mehr erhalten, doch die Armhaltung des Jünglings ist eindeutig die eines Salpisten (Vgl. Zschätzsch2002, 90).

Die beiden anderen Beispiele mit Salpingen im Opferzug unterscheiden sich stark von der erstgenannten Abbildung. Aufgrund der Seltenheit ihrer Erscheinung auf Vasen verbinden Frickenhaus, wie auch Lehnstaedt auch die Abbildung auf der schwarzfigurigen attischen Lekythos **S 15** mit dem dionysischen Schiffskarrenumzug.<sup>571</sup> Auf der Lekythos sind vier Personen und eine Ziege gezeigt. Voran schreitet ein bartloser Salpinxspieler im kurzen Mantel, hinter ihm eine Kanephore, gefolgt von einer weiteren Person, die ein Räuchergefäß trägt (*Thymiaterion*). Abschließend wird die Ziege von einer Frau im langen Gewand geführt. Die beiden letzten Personen tragen Zweige in den Händen. Mit Ausnahme des Instruments und des Opfertieres gibt das Bild keine Hinweise, mit welcher Gottheit die Opferszene in Verbindung steht. Daher erscheint die Vermutung von Frickenhaus und Lehnstaedt sinnvoll, zudem auch bei Plutarch an zwei Stellen Salpingen erwähnt werden, die dafür gespielt wurden, den Gott Dionysos zu rufen.<sup>572</sup> Eine spätere Quelle, aus dem 3. nachchristlichen Jahrhundert, belegt ebenfalls einen kultischen Zusammenhang einer Salpinx mit dem Weingott. In dem *Gelehrtenmahl* des Athenaios beschreibt der Autor in archaisierender Weise eine sich im 3. Jahrhundert v. Chr. ereignende dionysische Festprozession zu Ehren des Ptolemaios II. in Alexandria. Fast an erster Stelle der Prozession schreitet ein Salpinxspieler.<sup>573</sup> Diese wenigen Schriftzeugnisse sind freilich recht späte Belege und können kaum noch in Verbindung mit den Vasen aus dem 6. und 5. Jahrhundert gebracht werden. Zschätzsch konnte zeigen, dass die Salpinx nicht nur im Dionysoskult verwendet wurde. Auch für den Athenakult, speziell für die musischen Agone, sind Salpingen bezeugt.<sup>574</sup> Dies überrascht nicht, da Athena die Göttin des Krieges war, in welchem die Salpinx als Signalinstrument eine herausragende Rolle gespielt hat.<sup>575</sup> So interpretiert auch Lehnstaedt die als Prozession diskutierte Darstellung auf einer rotfigurigen Kylix (**R11, Abb. 11a und 11b**) als zum Athenakult zugehörig.<sup>576</sup>

Die beiden Seiten der Kylix zeigen bartlose unbekleidete Männer, die einen Stier gemeinsam niederringen (Seite A) und wilde Pferde zu bändigen versuchen (Seite B). Neben dem Stier steht ein Schlachter mit zwei großen Messern bereit, vor dem Stier scheint ein bekleideter Mann aus einem Papyrus vorzulesen. Es wird also ganz sicher eine Opferszene dargestellt.

<sup>571</sup> Frickenhaus, a. O. 65. siehe Brand2000, 103 und Lehnstaedt1970, 53–55.

<sup>572</sup> Plut. Mor. IV, 6, 671, 2 und Quaest. Conviv. II 1. Vgl. oben und Kapitel 7. Einmal beschreibt Plutarch, wie Dionysos mit Salpingen zum Opfer gerufen wird, (Plut. Is. 35), ein anderes Mal vergleicht er eine jüdische Sabbat-Prozession, in welcher ebenfalls Salpingen verwendet werden, mit dem griechischen Brauch, Dionysos zu rufen (Plut. Mor. IV, 6, 671,2).

<sup>573</sup> Athen. Deipn. 201F–202A.

<sup>574</sup> Zschätzsch2002, 16–17 und 23–24.

<sup>575</sup> Zur Musik im Krieg siehe Kapitel 7.

<sup>576</sup> Lehnstaedt1970, 53 und 89–90. Vgl. Diskussion zur Vase R11 im Kapitel 6. Unbekleidete Musiker.

Auf der A-Seite erscheint der Salpingist: er spielt, ebenfalls unbekleidet, vor den jungen Männern mit den Pferden. Die Innenseite der Vase zeigt Hephaistos auf einem Flügelwagen. Das Trinkgefäß Kylix, Stier und Wildheit der Tiere weisen Richtung Dionysoskult, die Innenseite lässt eine Verbindung zu Hephaistos sicher erscheinen. Doch wie sind die Pferde in beiden Kulturen zu erklären? Ist eine Verbindung von Pferden mit dem Dionysoskult nachweisbar? Das Fabelwesen des Silens, dem Erzieher des jungen Dionysos, ist immerhin ein Hybridwesen aus Pferd und Mensch. Schriftliche Quellen zeugen von einem Zusammenhang von Dionysos mit Pferden. Aus dem 1. nachchristlichen Jahrhundert ist von Apollodoros beschrieben worden, wie Dionysos den sich ihm widersetzenden Lykurgos durch Pferde zu Tode trampeln ließ:

„Die Bakchen wurden zwar schnell erlöst, dem Lykurgos aber flößte Dionysos Raserei ein. Der aber schlug im Wahn seinen Sohn Dryas, glaubend, er kürze eine Rebe, mit einer Axt und tötete ihn,

und nachdem er sich selbst verstümmelt hatte, kam er wieder zur Besinnung.

Als aber das Land unfruchtbar blieb, weissagte der Gott,

es werde Früchte tragen, wenn Lykurgos mit dem Tode bestraft werde.

Als aber die Edoner das hörten, führten sie ihn auf den Berg Pangaion und fesselten ihn, und dort wurde er nach dem Willen des Dionysos von Pferden vernichtet und fand so den Tod.“<sup>577</sup>

Es fehlen Zeugnisse einer Verwendung von Pferden als Opfertiere im Dionysoskult. Für den Transport sind im dionysischen Umfeld eher Esel als Pferde bezeugt. Der wenig ausgeprägte Kult um den Götterschmied Hephaistos hat ebenfalls keine kultische Verbindung zu Pferden, so dass eine Interpretation der Szene nicht in Verbindung mit seinem Kult zu bringen ist. Eventuell ist die Kylix **R11** mit dem Poseidonkult zu verbinden, dessen Symboltier das Pferd war. Der bekannteste Beiname des Poseidon war Hippios. Für diesen nicht musizierenden Gott sind einige wenige archäologische und epigraphische Belege erhalten, die musische Agone während der Isthmien bezeugen.<sup>578</sup> Die Kylix **R11** wird zumindest von Zschätzsch nicht als ein archäologisches Zeugnis für den Poseidonkult aufgeführt. Hippische Agone, bei denen die Jugendlichen und Männer unbekleidet anzutreten hatten, können am ehesten noch für den Athenakult nachgewiesen werden.<sup>579</sup> Ebenso ist von einer Inschrift aus dem 4. vorchristlichen Jahrhundert bekannt, dass der

---

<sup>577</sup> Apollodoros, Bibliothek 3. Buch, 21–39.

<sup>578</sup> Zschätzsch2002, 127–128.

<sup>579</sup> Zschätzsch2002, 23.

Siegespreis für den gewonnenen Pferde-Agon 100 Drachmen und ein Stier waren.<sup>580</sup> Für diese Vase scheint der abgebildete Stier jedoch zur Schlachtung vorbereitet zu werden, wie die Opfermesser eindeutig illustrieren und nicht der Siegespreis für den hippischen Agon. Solange keine Indizien für einen kultischen Zusammenhang vom Dionysoskult und der Reiterei bekannt sind, erscheint es sinnvoll, die Kylix dem Athenakult zuzurechnen. Die Salpinx war ein Heroldsinstrument und wurde – außermusikalisch – zur Ordnung größerer Gruppen verwendet. Ein ebensolcher Heroldsruf kann auch Inhalt der Kylix sein. In den *Eumeniden* (Vers 566-571) des Aischylos findet sich ein Nachweis für die Verwendung der Salpinx im Athenakult. Anhand der Rhythmik und Vokalverwendung der Sprache konnte der Altphilologe Rory B. Egan sogar nachweisen, wie die Salpinx geklungen haben könnte: Aischylos verwendete in dem Absatz, in welchem Athena den Herold auffordert mit der Salpinx alle zur Ruhe zu rufen, auffällig viele Syllaben, *ou*-Laute und andere Sprechereffekte, die beim Lesen den Klang der Salpinx wieder auferstehen lassen: „[...] the position and movements of the frontal organs of speech correspond to those of a trumpet player blowing into the instrument while controlling the flow of air with his ‚tonguing‘ action.“<sup>581</sup> Diese Textstelle zeigt die Verbindung der Salpinx mit dem Athenakult. Eine Interpretation der Kylix als Panathenäische Kulthandlung ist durchaus sinnvoll.

### **Schlaginstrumente: Tympanon, Cymbala, Krotala**

Kaum Bedeutung bei Prozessionen haben Schlaginstrumente wie Tympanon, Zimbeln und Krotala. Letztere sind in den von mir untersuchten Abbildungen insgesamt viermal vertreten: im Zusammenhang mit dem Hermes und Dionysoskult und einer Hochzeit, jeweils in Begleitung von Auloi.<sup>582</sup> Tympana erscheinen nicht innerhalb von Prozessionen, sie sind mit ekstatischen Kulte wie von Dionysos und Kybele verbunden und nur im ikonografischen Zusammenhang mit ihren Altären anzutreffen. Eine besondere Rolle scheinen sie in dionysischen Libationsszenen zu spielen, wie etwa auf dem rotfigurigen Stamnos **R18**

---

<sup>580</sup> Zschätzsch2002, 23.

<sup>581</sup> Egan1979, 203ff.

<sup>582</sup> S 42 (Hermes als Aulet); R30 (Hermes, Hochzeit), R13 (Dionysos). Entgegen der Auswertung von Zschätzsch, die schreibt, dass weder bei Prozessionen, noch bei Opferhandlungen Schlaginstrumente verwendet wurden (Vgl. Zschätzsch2002, 144). So auch Bundrick, die Schlaginstrumente wie Tympanon und Krotala ausschließlich mit dem Bereich des Dionysischen verortet (Bundrick2005, 46–47).

ersichtlich ist.<sup>583</sup> Zimbeln erscheinen nur innerhalb einer mythischen Szene auf der Francois-Vase **S 41 (Abb. 4a)**.

## Musik einzeln und im Ensemble

Opferprozessionen werden auf Vasen zumeist von einzelnen Musikern begleitet, doch sind auch einige Abbildungen mit Ensembles von zwei bis vier Musiker vertreten.<sup>584</sup> Diese Szenen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. kommen jedoch vorrangig auf dem älteren Bildmaterial vor und sind im 5. Jahrhundert weniger häufig anzutreffen. Somit ist im Vergleich des 6. mit dem 5. Jahrhundert v. Chr. insgesamt eine Verringerung der Anzahl der Musiker festzustellen. In den drei- bis vierköpfigen Ensembles sind nur zwei verschiedene Instrumente (meist Aulos und Kithara/Lyra) vorhanden. Einzig die schwarzfigurig Oinochoe **S 42 (Abb. 5)** aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. fällt mit ihren drei verschiedenen Instrumenten heraus.<sup>585</sup>

Die Ensembles des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. bestehen fast immer aus einem Aulos und einem Saiteninstrument. In der rotfigurigen Malerei verschwindet das typische Zweigespann: der Aulos erscheint vorrangig einzeln und wird nur noch selten mit Lyra, Kithara, oder mit Krotala kombiniert. Drei Elemente lassen sich also beim Vergleich zwischen dem 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. deutlich herausstellen: die Verringerung der Anzahl der Musiker, der Austausch der Kithara gegen die Lyra und die Alleinstellung der Auleten. Brand interpretiert die Verringerung als eine bedeutsame Veränderung in der musikalischen Begleitung der Opferszenen: er beobachtet „eine Entwicklung von aufwendigen Musikerensembles zu musikalisch einfach begleiteten Tieropfern“. <sup>586</sup> Eine Veränderung ist dies allemal, nur ist die Ursache nicht in einer veränderten Kultpraxis zu suchen – wie Brand suggeriert – sondern in einer neuen Motivauswahl seitens der Vasenmaler. Wie oben schon gezeigt wurde, richten sich die Vasen des 6. Jahrhunderts eher noch an potentielle Käufer, indem sie mit luxuriösen Szenen werben. Im 5. Jahrhundert lassen sich Familien ihre privaten Opferfeste auf Vasen abbilden: weder Musiker, noch eine große Teilnehmerzahl waren hier die erwünschten

---

<sup>583</sup> Dieses Gefäß ist nur exemplarisch mit aufgeführt – es gibt noch mehr Vasen mit Tympana bei dionysischen Libationen, die in dieser Arbeit nicht betrachtet wurden, da sie zu sehr eine eigene ikonografische Gattung darstellen.

<sup>584</sup> Vgl. Vasenkatalog im Anhang.

<sup>585</sup> Zu Diskussion der Oinochoe siehe nächstes Kapitel 6.

<sup>586</sup> Brand2000, 125.

Bildelemente.<sup>587</sup> Auch muss beachtet werden, dass zwei verschiedene Momente im Opferritual zu sehen sind: die Prozession und die Handlung am Altar. Während zu Prozessionen größere Musikensembles aufspielten, so war der Moment am Altar dem intimeren Kontakt mit der Gottheit vorbehalten, die das Opfer annehmen sollte. Hier genügte ein Aulet, um das Geschehen entsprechend zu begleiten. Eine weitere Ursache für die zahlenmäßige Verringerung des Musikerpersonals ist die veränderte Malweise im 5. Jahrhundert v. Chr., welche die Menschen größer und individueller darstellte, als in dem Jahrhundert zuvor. Hier ist die durch den größeren Maßstab verkleinerte Bildfläche der eigentliche Grund dafür, warum weniger Musiker abgebildet sind.<sup>588</sup>

### **Beispiel: die schwarzfigurige Oinochoe mit einem Ensemble aus drei Musikinstrumenten**

Die schwarzfigurige Oinochoe **S 42**, die auf den Anfang des 5. Jahrhunderts v. Chr. datiert (**Abb. 5**), zeigt die ikonografisch seltene Darstellung dreier verschiedener Musikinstrumente im Ensemble in einer Prozession zum Altar. Zu sehen sind hier drei Figuren, die tanzenden Schrittes auf einen Stufenaltar zuschreiten. An vorderster Stelle befindet sich eine meist als weiblich interpretierte langhaarige und langgewandete Figur mit einer Lyra.<sup>589</sup> Sie trägt einen vermutlich wollenen Ärmelchiton und darüber einen langen Mantel, der eng um den Körper geschlungen ist und die Körperformen deutlich zeigt. Dahinter schreitet ein Aulos-spielender Mann mit Flügelschuhen, Peplos und einem kurzen Mantel über dem nackten Körper. Die dritte Figur wird als Frau beschrieben: mit hochgesteckten Haaren, einem langen Gewand und einer Krotala in der Hand. Den Hintergrund füllen Efeu- oder Weinranken aus. Ein dionysischer Kontext muss also angenommen werden. Die Frage ist allerdings, ob es sich bei den Musikern um Menschen oder Götter handelt. Beazley, Lehnstaedt als auch Brand halten sich mit einer solchen Zuschreibung zurück. Ich möchte zeigen, dass es sich durchaus um Götter handelt. Und zwar mit Apollon an der Spitze, nach ihm Hermes und zuletzt Apollons Schwester Artemis. Die Interpretation der zweiten Figur als Hermes ist leicht nachvollziehbar; die Zuschreibung der dritten Figur als Artemis bezieht sich auf die Deutung der ersten als Apollon. Das wichtigste Indiz ist aber eine Parallele zu einem rotfigurigen

---

<sup>587</sup> Siehe dazu weiter oben Kapitel 6 und van Straten 1995, 179.

<sup>588</sup> Siehe auch Kapitel 4.

<sup>589</sup> Beazley und Lehnstaedt bezeichnen die Figur als Frau, Brand auch, versteht dies aber mit einem Fragezeichen. Allein Tsochos sieht hier einen Mann (BOA Nr. 330874, Lehnstaedt K72; Brand Attf. 27, Tsochos Nr. 193).

Rhyton aus etwa demselben Entstehungszeitraum.<sup>590</sup> Auf dem Rhyton schreiten Hermes, Aphrodite, Apollon mit Kithara und Artemis mit Krotala nach links. Diese Götter sind durch Namensinschriften sicher identifiziert. Die erste Figur der Oinochoe weist zwar weibliche Attribute auf, wie die offenen langen Haare und das enganliegende Gewand. Dies sind aber noch keine ausreichenden Indizien für eine Geschlechtsbestimmung, auch ist Apollon häufig mit weiblichen Attributen gekennzeichnet. Der wollene Chiton allerdings unterstreicht eher die Interpretation eines weiblichen Gewandes. Eine Lyra spielende und tanzende Frau ist jedoch in schwarzfiguriger Vasenmalerei kaum denkbar. Die Lyra spielende Figur auf der schwarzfigurigen Pelike **S 23** wäre, sollte es sich tatsächlich um eine Frau handeln, eine bedeutsame Ausnahme.<sup>591</sup> Anfang des 5. Jahrhunderts v. Chr. ist die Lyra noch eng an mythologische Figuren oder männliche Sterbliche mit herausragender Position gebunden, wie Bundrick feststellt.<sup>592</sup> Wenn Frauen mit Lyren dargestellt wurden, dann in einem sitzamen, häuslichen Kontext.<sup>593</sup> Ein weiterer herausragender Moment ist die führende Rolle des Lyraspielers. Wie oben gezeigt wurde, sind Saiteninstrumente in einem Ensemble dem Aulos zumeist nachgeordnet. Dies kann in Bezug auf die Oinochoe nur so verstanden werden, dass der Lyraspieler bedeutender ist als der Aulet, was die Lesart des Lyraspielers als Apollon bestärkt.

Nun muss noch die Frage nach dem Kontext der drei Götter geklärt werden. Das Gefäß selbst, ein Weinkrug, wie auch die Efeuranken deuten Dionysos an. Eine Götterprozession, angeführt durch einen hier Kithara spielenden Apollon, welche im Hintergrund des Bildes ebensolche Ranken zeigt, ist auch auf der schwarzfigurigen Amphora **S 40** von der Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. bezeugt. Die B-Seite stellt Dionysos dar, der einen Wagen besteigt. Eine ähnliche Abbildung zeigt die rotfigurige Kalpis **R26**, datiert auf die Mitte des 5. Jahrhundert v. Chr. Fünf mythische Figuren schreiten von einem links stehenden Altar weg nach rechts. Gerahmt wird die Szene von zwei Satyrn (der erste spielt den Aulos), in der Mitte schreitet Dionysos mit einer in kurzem Chiton gekleideten Frau (Mänade?) und dahinter Hermes mit einem Barbiton. Ich gehe daher davon aus, dass die diskutierte Oinochoe eine Götterprozession und keine Opferprozession zeigt. Die Anwesenheit gleich dreier verschiedener Musikinstrumente in einer Kulthandlung ist eben diesem mythischen Umfeld zuzuschreiben und keine Ausnahme in der ikonografischen Darstellung von Prozessionsszenen.

---

<sup>590</sup> Siehe Zschätzsch2000, 66. Fr. attischer rotfiguriger Rhyton (FO Capua), London, Brit. Mus. E 785.

<sup>591</sup> Vgl. Diskussion Kapitel 6.3.3.

<sup>592</sup> Bundrick2005, 14.

<sup>593</sup> Bundrick2005, 15.

## Die Performance der Musik

Die untersuchten Kriterien mögen einen ersten Einblick geben, welchen Status die Musiker in Prozessionen hatten. Etwas, was den Bildern jedoch nur implizit zu entnehmen ist, betrifft die Art der Darstellung, die Performance, aber auch welche Lieder tatsächlich aufgeführt wurden. Hinsichtlich der Performance sind den Abbildungen folgende Hinweise zu entnehmen: wie wird das Instrument gehalten, wann wird musiziert und wie verhalten sich die restlichen Teilnehmer.

Die Bildzeugnisse liefern einen interessanten in der Forschung bisher vernachlässigten Hinweis: die auf den Abbildungen gezeigten Instrumente werden nicht immer gespielt, sondern teilweise nur gehalten.<sup>594</sup> Nordquist stellt fest, dass während der Besprenkelung der Opfertiere mit Wasser in der ‚pre-kill‘- Phase Musikinstrumente nur gehalten werden.<sup>595</sup> Die hauptsächliche Anwendung der Musikinstrumente in Verbindung mit Prozessions- und Opferszenen liegt aber im Musizieren und der Begleitung des Rituals: Der Großteil der abgebildeten Instrumente wird gespielt, nur auf drei rotfigurigen Vasen mit Prozessionsszenen werden Musikinstrumente gehalten (**R4, R9, R32,**). Im Kontext der Opferungen erscheinen Musiker mit gehaltenen Instrumenten etwas häufiger.<sup>596</sup> Diese Musiker erscheinen meist alleine direkt am Altar. Dabei ist auffällig, dass das bloße Halten bei Opferszenen im schwarzfigurigen Stil kaum auftaucht; erst ab dem Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr. erscheinen vereinzelt diese nicht musizierenden Musiker.

Verglichen mit den Abbildungen, auf denen ein einzelner Musiker am Altar seine *phorbeia* opfert, könnte das bloße Halten des Instruments auf eine Opferung von diesem hinweisen. Bei anderen Szenen, in denen ein Instrument am Altar gehalten wird, handelt es sich um den Moment der Schlachtung selbst, zu dem offenbar die Musik zu schweigen hatte.<sup>597</sup> Das ist im interkulturellen Vergleich besonders hervorzuheben, da bspw. die Ägypter Opfermusik gerade während der Tötung der Tiere ertönen ließen und auch, ganz anders als die Griechen, keine Schuldgefühle gegenüber dem Tier empfanden.<sup>598</sup> Stattdessen identifizierten sie das Opfertier mit ihren Feinden und sangen Schmählieder.<sup>599</sup> Auch unmittelbar vor der Schlachtung, in dem Moment, wo das Tier mit Wasser bespritzt wird

---

<sup>594</sup> Siehe Tabellen 1–3.

<sup>595</sup> Nordquist1992, 160–161.

<sup>596</sup> Nur exemplarisch mit angeführt habe ich diese häufigen Szenen eines Musikers alleine am Altar: R15, R19.

<sup>597</sup> Nordquist1992, 167; Goulakis-Voutira2004, 373.

<sup>598</sup> Zum Opferdrama siehe Vernant, *La cuisine du sacrifice*, 1979.

<sup>599</sup> Über die Musik im Kult des Alten Ägypten: von Lieven, 11.05.2012.



(Bsp. **R4**), schwieg die Musik.<sup>600</sup> Oftmals halten mythische Wesen das Instrument, wie Apollon, der bei seiner Verehrung zusieht und die Lyra als sein ihn kennzeichnendes Attribut in der Hand hält, oder Satyre, welche Auloi in den Händen halten, während sie anderweitig beschäftigt sind. Menschliche Musiker scheinen das Instrument hauptsächlich zu opfern, oder bei der Fleischverteilung zu schweigen. Ausnahme ist der rotfigurige Stamnos **R4**, wo die Musik (der Aulet) schweigt, da das Opfertier erst für die Prozession vorbereitet wird.<sup>601</sup> Insgesamt ist die Nichtbenutzung von Musikinstrumenten auf Vasenbildern unterrepräsentiert und fällt nicht schwer ins Gewicht.

Dem Maler war es in diesen Vasenbildern offenbar wichtig, das Musikinstrument mit abzubilden, obwohl es nicht zum Klingen gebracht wurde. Dies ist eine besondere Hervorhebung von Musik: so wird gezeigt, dass die Musik in bestimmten Momenten der Opferhandlung zu schweigen hatte. Dies bezieht sich auf den Moment der Schlachtung selbst. Danach, bei der Zubereitung der Eingeweide, ist Aulosmusik hingegen wieder erforderlich.<sup>602</sup>

Der Zeitpunkt des Musizierens kann anhand der Handlungen der Adoranten bestimmt werden. Vier Momente können anhand der Handlung identifiziert werden: das Tier oder die Opfergaben gerade werden zum Altar geführt; das Tier wird mit Wasser besprenkelt; die Opferung ist schon vollzogen worden; die Bratspieße werden bereits über dem Feuer gehalten. Van Straten etablierte drei Phasen des Opferkultes auf Vasenbildern: Pre-kill, kill und post-kill.<sup>603</sup> Das sind nur relativ grobe Angaben zum Zeitpunkt, doch die Gleichzeitigkeit von Musik und speziellen rituellen Handlungen lässt zumindest auf eine Funktion der Musik währenddessen schließen. Gespielt wird Musik, vor allem der Auloi, in der pre-kill und post-kill Phase, zuweilen jedoch werden die Auloi nur gehalten. Das Schweigen der Musik wird in Szene gesetzt; anders hätte es genügen können, auf die Darstellung von Auleten zu verzichten. Ein nicht spielender Aulet betont die generelle Anwesenheit der Musik und das Gebot, während dieser Situation (des Tötens) nicht zu spielen.

Auf einigen Darstellungen von Auleten wird die Phorbeia gezeigt. Die Phorbeia, die schon auf dem minoischen Sarkophag im 2. Jahrtausend v. Chr. erscheint,<sup>604</sup> ist ein ledernes Band mit zwei kleinen Schlitzern in der Mitte.<sup>605</sup> Sie wurde fest um den Kopf gebunden und mit

---

<sup>600</sup> Nordquist1992, 157–161 und Kapitel 6.

<sup>601</sup> Zu R4 siehe auch Kapitel 3.

<sup>602</sup> Dazu siehe auch Brand2000, 125.

<sup>603</sup> Van Straten1988: 55.

<sup>604</sup> Siehe Kapitel 5.

<sup>605</sup> Überlegungen zur Phorbeia siehe v. a. Brand2002, 375–378.

einem zweiten Lederband befestigt, wobei der Schlitz auf der Mitte der Lippen liegt.<sup>606</sup> Durch diesen wurden die beiden Mundstücke der Auloi gesteckt. Auch zum Anblasen der Salpinx wurden Phorbeias verwendet, wie Brand zeigt.<sup>607</sup> Es gibt verschiedene Interpretationsmöglichkeiten, wofür das Band nützlich war. Brand führt diese vier auf: <sup>608</sup>

1. Zur Unterstützung der Backenmuskulatur und dadurch zur Unterdrückung des unästhetischen Backenblähens. Bestätigt wird diese These zunächst durch die Darlegung des Athena-Mythos.<sup>609</sup>

2. Zur Haltgebung der zwei Rohre.

3. „Zur Unterstützung der Lippenmuskulatur, sowie zur Optimierung des Anblasens der beiden Rohre, um dem Musiker das starke Zusammenpressen der Lippen zu erleichtern, damit neben den Rohren keine Luft entweicht“.

4. „Zur Regulierung des Ausatmens, um einen besseren und längeren Ton zu erhalten“.

Ich tendiere, wie auch Brand zu 3. und 4. Der ästhetische Grund kann als eine spätere Interpretation spätantiker Autoren wie Palaiphatos zu verstanden werden, die vermutlich aus fehlender musikalischer Erfahrung resultierte. Die Stabilisierung der beiden Rohre ist ebenfalls ein unwahrscheinlicher Grund, da auch ohne Phorbeia keine Schwierigkeiten damit bestehen.<sup>610</sup> Im Selbstversuch optimiert die Phorbeia hauptsächlich den Luftstrom, der mit Phorbeia nicht mehr zwischen den Mundstücken entweichen kann.<sup>611</sup> So dient die Mundbinde vornehmlich der Verstärkung der Lippen, die sich um zwei Mundstücke nur schlecht schließen lassen. Bei einem weniger starken Anblasen der Auloi reicht die Lippenspannung noch aus; dies wird mit stärkerem Anblasen zunehmend erschwert. Werden die Auloi stärker und über einen längeren Zeitraum geblasen, ist eine Phorbeia sinnvoll. Ein stärkeres Blasen bringt lautere Töne hervor. Ich folgere daraus, dass die Phorbeia für lautes und langanhaltendes Aulos-Musizieren verwendet wurde. Die Phorbeia erscheint in Szenen mit Musikwettkämpfen<sup>612</sup>, in dionysischen Komos-, oder Schiffsumzügen (**S 12, S 19, R23**,

---

<sup>606</sup> Brand2002a, 376.

<sup>607</sup> Brand2002, 378.

<sup>608</sup> Brand2002, 376.

<sup>609</sup> Bspw. bei Palaiphatos, Unglaubliche Geschichten: 47.

<sup>610</sup> Brand2002, 377.

<sup>611</sup> Aus Gesprächen mit Stefan Hagel, der selbst seine Auloi mit und ohne Phorbeia spielt.

<sup>612</sup> So Brand2002, 177.

**R14**), im Theater (**Abb. 16**), im Krieg<sup>613</sup> und in Hochzeitszügen (**R27**). In all diesen Kontexten ist jeweils Lautstärke erwünscht, viele Menschen sollen erreicht werden. Bundrick macht die Beobachtung, dass die Mundbinden vorrangig in Bildszenen außerhalb von Gebäuden Verwendung fanden.<sup>614</sup> Es gibt demgegenüber nur wenige Vasenbilder mit Phorbeia-tragenden Auleten in Prozessions-, oder Opferszenen (**K 1, S 20**). Da Prozessionen außerhalb von Gebäuden stattfanden und diese Vasenbilder kaum Mundbinden zeigen, könnte man daraus schließen, dass in kultischen Aktionen die Lautstärke, oder auch langanhaltendes Spielen, nachrangig waren. Eine weitere Interpretation wäre es zu vermuten, dass es sich schlicht nicht ziemte, das Equipment der professionellen Musiker auf kultischen Szenen abzubilden, zu welchen Phorbeia und *Sybene* (=Aufbewahrungsbeutel) gehörten.

Schriftquellen liefern Hinweise über das Verhältnis von Schreitrhythmus und Liedrhythmus in Prozessionen: in militärischen Prozessionen wurde darauf Acht gegeben, dass der Schreitrhythmus zum Rhythmus der begleitenden Musik passte, wie in folgenden Beispielen gezeigt wird. Bei Thukydides findet sich eine anschauliche Beschreibung dieser Konkordanz: er beschreibt die Spartaner, die zum Schlachtfeld schreiten „langsam, zur Musik von vielen Auleten, wie es ihr Brauch war. Aber nicht aus religiösen Gründen, sondern das ihr Anrücken gleichmäßig sei und rhythmisch und die Linien nicht durchbrochen würden, wie es so oft passiert mit großen Schlachtordnungen“.<sup>615</sup> Auch noch einige Jahrhunderte später, bei Plutarch, wird ein geordnetes Schreiten im Krieg beschrieben: „nachdem der König die Ziege geschlachtet hatte befahl er den Auleten zu spielen während er den Marsch-Paian anstimmte. Es war feierlich und fürchterlich sie so zu sehen, marschierend zu den Auloi, ohne Bruch in ihren Linien, unablenkbar, ruhig folgten sie der Musik in die tödliche Gefahr“.<sup>616</sup> West fasst zusammen, dass Männer, die in den Krieg zogen, Musik hörten, da sie die Moral hob und ihren Schreitrhythmus vereinte.<sup>617</sup> Ähnlich der Ordnung im Kriegswesen, gab es vermutlich eine Ordnung der Chöre bei kultischen Festen. Von Heliodoros (spätes 3. Jh. n. Chr.) erfahren wir, dass Mädchenchöre zu Ehren der Thetis in einer Prozession sangen und dabei – sich an den Händen fassend – tanzten.<sup>618</sup> Der Erzähler bemerkt, dass dabei der Schritt der Mädchen wunderbar zu dem Rhythmus des Gesanges gepasst hätte. Eine Begleitung von Musikinstrumenten wird nicht erwähnt. Die Betonung der hohen

---

<sup>613</sup> Bsp. zeigt die sog. Chigi-Vase, eine protokorinthische Olpe (Rom, Villa Giulia 22679) einen Phorbeia-tragenden Auleten inmitten von Kriegerinnen.

<sup>614</sup> Bundrick2005, 35.

<sup>615</sup> Aus West1992, 29–30. Thuk. 5. 70, Xen. Lac. Pol. 13. 7–8.

<sup>616</sup> Aus West1992, 29–30. Plut. Lyc. 21. 4, 22. 4–5, etc.

<sup>617</sup> West1992, 29.

<sup>618</sup> Hld. Aithiopika II, 34.

Kongruenz kann bedeuten, dass es normalerweise nicht zu einer solch wunderbaren Übereinstimmung von Schreitrhythmus und Gesang kam – ansonsten wäre dieses Ereignis nicht so sehr erwähnenswert gewesen. Dadurch wird die Schwierigkeit der rhythmischen Harmonie verdeutlicht, da sie eben nicht bei jedem Fest erreicht werden konnte.

Einen eher indirekten Hinweis auf ein gemeinsames Auftreten von musikalischer Begleitung und Rhythmus findet sich bei Plutarch. In seinen *Moralia* vergleicht er das jüdische Sabbath-Fest mit dem griechischen Dionysos-Fest und kommt zu einigen Übereinstimmungen.<sup>619</sup> Mitunter ist es bei beiden Festen Brauch, dass der voranschreitende Priester ein Pfauenkostüm trägt und an seinen Füßen *kothornous* (eine für tragische Schauspieler typische Fußbekleidung bestehend aus hohen Plateauschuhen mit vielen Metallstücken), die bei jedem Schritt klingen.<sup>620</sup> Damit gab der Priester für die nahe bei ihm schreitenden Teilnehmer vernehmbar einen Rhythmus vor, indem er klimpernd der Prozession voranschritt. Inwieweit dieses Geräusch wahrnehmbar laut erschallte und als verbindlicher Rhythmus empfunden wurde, bleibt offen.

Generell erfordert eine Gleichzeitigkeit von Schreittempo und musikalischen Rhythmus eine große Disziplin der Prozessierenden. Es ist zu vermuten, dass zumindest die Musiker versucht haben, rhythmisch den Einklang von Schreittempo und Musiktempo zu halten. Ein vom Takt des Schreitens abweichender gespielter Rhythmus ist schwierig beizubehalten. Auch im Kult traten sogenannte ‚Festordner‘, wie auch die Salpinx als Heroldsinstrumente auf: dies könnte darauf hinweisen, dass Ordnung im Ablauf und der Aufstellung der Teilnehmer in antiken Prozessionen durchaus eine Rolle gespielt hat.

Im Kontext einer möglicherweise angestrebten Ordnung in den Prozessionszügen ist es auffällig, dass sehr viele Abbildungen (etwa ein Viertel) mit Prozessionsszenen Figuren zeigen, die sich umwenden und sich mit der nachfolgenden Person zu unterhalten scheinen. Auf rotfigurigen Vasen ist dieser Habitus dabei weitaus öfter zu beobachten, als auf schwarzfigurigen. Der Anblick erweckt den Eindruck eines entspannten nachbarschaftlichen Gesprächs. Auch Lehnstaedt wurde auf diese ikonografische Eigenheit aufmerksam: „Das Umdrehen zu den in der Prozession Nachfolgenden als Mittel, die uniform wirkende Vereinheitlichung des Setzens von Figuren in eine Richtung zu konstatieren, ist offenbar eine in der archaischen Malerei beliebte Form der Auflockerung, wie aus einer Reihe von Bildern hervorgeht“.<sup>621</sup>

---

<sup>619</sup> Plut. Mor. IV, 6, 671, 2.

<sup>620</sup> Die Verbindung von Priester und Schauspieler kann auf den mimetischen Kern der kultischen Aktivitäten hinweisen, in welchen das Göttliche getanzt wird. Vgl. dazu Kapitel 2.2.2.

<sup>621</sup> Lehnstaedt 1970, 71.

Das Umwenden zum Hintermann ist eine ebenso intentionale Bildinformation, wie auch die gehaltenen und nicht gespielten Musikinstrumente. Ich vermute, dass das Umwenden tatsächlich als eine Unterhaltung interpretiert werden kann, welche auf eine entspannte Nachbarschaftlichkeit unter den Teilnehmern verweist. In privaten Szenen könnten Umwendungen als Familienzusammenhalt gelesen werden.

## 7 ZUR FUNKTION UND WIRKUNG VON MUSIK IN PROZESSIONEN

Wie zuvor bei der Betrachtung der Wirkung von Prozessionen im Allgemeinen, möchte ich auch bei der Untersuchung der Musik in Prozessionen diesen beiden Aspekte getrennt voneinander betrachten: die Funktion und die Wirkung. Dabei zielt die Untersuchung der Funktion auf die *Intentionalität* der musischen Darbietungen ab, während die Wirkung auch *unbeabsichtigte musikalische Effekte*, wie etwa die Ausbreitung des Schalls im Raum, meint. Gemeinhin werden beide Aspekte in der altertumswissenschaftlichen Forschung miteinander vermengt und nicht systematisch voneinander unterschieden.<sup>622</sup> Da gerade die Wirkung von Musik nur sehr spekulativ aus dem Bildmaterial herausgelesen werden kann, werden in diesem dritten Teil der Arbeit auch antike Texte herangezogen.

### Die Funktion von Musik im griechischen Kult: Forschungsüberblick

Die Funktion der Musik im Kult ist bereits seit längerem Gegenstand der Forschung, aus der religionswissenschaftlichen, soziologischen und psychologischen Perspektive. Mit diesen Ergebnissen ist jedoch mit Vorsicht umzugehen: Die chronologische Übersicht der Forschungsergebnisse zeigt, dass die verschiedenen existierenden Ansätze Spiegel ihrer Zeit sind: der Musik im Kult wird u. a. von den ersten Prozessionsforschern ein apotropäischer Charakter zugesprochen. Wissenschaftler, welche verstärkt auf solche apotropäischen Funktionen von Ritualen verwiesen, waren z. B. die *Cambridge Ritualists*, die Anfang des 20. Jahrhunderts eine bekannte und einflussreiche Forschergruppe darstellten. Jahrzehnte später wird auch von Wegner die unheilabwehrende Funktion der Musik im Kult angenommen. Er vermutet, dass die „schrille“ Aulosmusik wohl an die Stelle des lauten Aufschreis der Klagefrauen bei Opferzeremonien getreten war.<sup>623</sup> In seinem früheren Werk über das Musikleben der Griechen hingegen interpretierte Wegner die Musik

---

<sup>622</sup> Der Forschungsüberblick zeigt, dass sich bisherige Auswertungen auf die Funktion der Prozessionen und Prozessionsmusik bezogen.

<sup>623</sup> Wegner 1963, 8.

– ebenso wie die Werke der Bildenden Kunst – als Weihgeschenke an die Götter.<sup>624</sup> In den frühen 2000er Jahren sieht Zozi Papadopoulou ebenfalls eine Funktion im Unheilabwehren durch die Musik, die nicht näher begründet wird. Sie nennt zwei weitere Aspekte der Musik in den Prozessionen: die Epiphanie und die Huldigung der Gottheit.<sup>625</sup> Dass diese Huldigung selbst schon als Gabe an die Gottheit zu verstehen ist, vermuten auch Nordquist und Papadopoulou.<sup>626</sup> Erst in den letzten Jahrzehnten wird Prozessions-Musik auch in Bezug zur Wahrnehmung des Raumes gebracht. Nordquist etwa versteht Musik als Medium, das zwischen den Kultfunktionären und den anderen Teilnehmern vermittelt, die Grenze markiert und damit den Raum definiert, in dem das Ritual stattfindet.<sup>627</sup> Die Althistorikerin Barbara Kowalzig beschreibt in ihrer Dissertation Griechenland als eine musikalische Landkarte. Anhand des Opferfestes von Delos, welches den Zwillingsgottheiten Apollon und Artemis galt, zeigt sie, wie die einzelnen Poleis Chöre sandten, um quasi *pars pro toto* ihre Gemeinschaft am Festival teilhaben zu lassen. Dabei überbrückten die vom Chor gesungenen Lieder den Raum zwischen der Heimatstadt und Delos.<sup>628</sup> West sieht eine recht profane Funktion der Musik im Kult: so waren sämtliche künstlerische und musikalische Performances vor allem dazu da, die Zuhörer zu entzücken.<sup>629</sup>

Diese neun Punkte zur Funktion und Wirkung der Musik lassen sich demzufolge ableiten und stehen zur Diskussion:

1. Musik als Unheilabwehr
2. Ersatz des Opferschreis *ololyge*
3. Musik als Gabe
4. Anrufung des Gottes
5. Epiphanie der Gottheit
6. Geleit der Opfertiere
7. Medium zwischen Kultfunktionären und Teilnehmern
8. Markierung des Raumes (Wirkung)
9. Zur Freude der Teilnehmer (Wirkung)

---

<sup>624</sup> Wegner1949, 111.

<sup>625</sup> Papadopoulou2004a, 347.

<sup>626</sup> Nordquist1992, 167–168; Papadopoulou2004a, 347.

<sup>627</sup> Nordquist1992, 167.

<sup>628</sup> Vgl. Kowalzig2007, 69.

<sup>629</sup> Vgl. West1992, 18.

Der Musik im Kult werden also sehr unterschiedliche Funktionen und Wirkungen zugewiesen, sowohl kultische, psychische als auch soziale und politische.

## **Zur Funktion der Musik in Prozessionen**

Wie durch die Analyse der Positionen der Musiker auf Vasen innerhalb des dargestellten Untersuchungszeitraums im Kapitel 6 erarbeitet wurde, gibt es eine intendierte räumliche Nähe von Opfertier und Musik. Daraus könnte geschlussfolgert werden, dass die Funktion der Musik in Prozessionen vor allem auf das Geleit der Opfertiere oder des Götterbildes abzielte. Während der Schiffskarrenumzüge kann die Aulosmusik zur Epiphanie des Dionysos verwendet worden sein, der durch den Klang der Auloi gerufen wird.<sup>630</sup> Auch auf Abbildungen von Prozessionen zu Athena, welche Festteilnehmer empfängt, ist möglicherweise eine Epiphanie dargestellt (**S 1, S 37**). In beiden Fällen könnte es sich auch um ein *xoanon* handeln, ein Götterbild, das aufgestellt wurde, um stellvertretend für die Gottheit anwesend zu sein. Weitere Funktionen der Musik sind rein ikonografisch nicht sicher abzuleiten. Die Abbildungen verweisen auf eine kultische Wertung der Musik, da die Musiker allesamt innerhalb der Gruppe der Kultfunktionäre auftreten.<sup>631</sup> Für mehr Informationen über die Funktion der Musik in den Opferprozessionen, müssen antike Texte befragt werden.

In der oben skizzierten Forschung wird die einfachste aller Funktionen der Musik im Kult scheinbar übersehen oder überhöht: man musizierte einfach zur Freude der Götter. Aus welchem Anlass die Griechen ihre Götter erfreuen wollten, ist erst der zweite interpretatorische Schritt: um die Götter zu besänftigen, sich zu bedanken oder um etwas zu bitten. „Die Götter der Griechen erfreuen sich vornehmlich an den (Chor-)Tänzen“, schreibt Apuleius.<sup>632</sup> Die Freude der Götter an den Darbietungen der Menschen ist den antiken Texten deutlich zu entnehmen.<sup>633</sup> Dabei gibt es verschiedene Versionen: Eine beschwichtigende Wirkung erhofft sich beispielsweise Dikaiopolis, der Initiator der Prozession und des Opfers für Dionysos, in der aristophanischen Komödie Die Acharner: „Oh Dionysos, möge meine Darbietung dieser Prozession und dieses Opfers Dich besänftigen und mögen ich und meine Familie mit Glück gesegnet sein wenn wir die

---

<sup>630</sup> Vgl. Kapitel 7. Zur Epiphanie des Dionysos auf dem Schiffskarren siehe Nilsson 1916, 316.

<sup>631</sup> Vgl. Kapitel 6.

<sup>632</sup> Apul. Socr. c.14 (aus Koller 1963, 142).

<sup>633</sup> Apoll. Rhod., Argonautika II 685–719; Plut. Is. 35, F und Plut. Mor. IV, 6, 671, 2.



ländlichen Dionysien feiern [...].<sup>634</sup> Der Dank wird auch deutlich in der *ars rhetorica* des Aelius Aristides. Hier führten die Einwohner von Smyrna nach einem Sieg über die Chioten einen Kriegstanz zu Ehren des Dionysos auf und feierten die bakchischen Riten.<sup>635</sup> Plutarch beschreibt in mehreren seiner Schriften die Musik in Opferprozessionen. In den *Questiones Convivales* heißt es, dass der Gott das Opfer durch eine schön klingende Musik annehmen soll.<sup>636</sup> Durch Musik konnte sich ein gutes oder schlechtes Omen ereignen.

Beschäftigt man sich mit den antiken Autoren, die über Tanz berichten, so begegnet man auch der Interpretation Lukians, der Tänze zu Aulos und Kithara-Musik um den Altar herum beschreibt, jedoch ohne auf eine Wirkung einzugehen.<sup>637</sup> In seinem Buch über die Opferungen wird Lukian allerdings konkret: die Götter mögen es, wenn das Tier bei seiner Tötung laut aufbrüllt und leise Aulos-Musik dazu erklingt.<sup>638</sup> Die antiken Texte zeigen relativ einmündig, dass die Prozessionen, wie auch die Opferungen, mit ihrer Musik in erster Linie dazu dienen, der Gottheit zu gefallen.

In Prozessionen scheint darüber hinaus die Beachtung beim Volk wesentlich zu sein. Die Schönheit und Pracht des feierlichen Umzuges mit seiner Musik wird häufig erwähnt, wie bei der großen Dionysosprozession von Ptolemais II.<sup>639</sup> Bemerkenswerterweise wird bei den *Aithiopika* des Heliodoros die Schönheit der Prozession für das Auge mit dem Genuss für das Ohr konkurrierend verglichen. Hier obsiegt die optische Pracht vor der musikalischen.<sup>640</sup> Es ist auffällig, wie stark die Freude der Götter im Vordergrund steht – vermutlich können wir hierin tatsächlich die Hauptfunktion der Musik im Opferkult sehen. Es gibt allerdings noch einen weiteren funktionalen Aspekt der Kult-Musik, der über die Erfeung der Götter hinausgeht: die Überschreitung der menschlichen und göttlichen Sphären. Die antiken griechischen Schriften bezeugen Epiphanien, besonders für Dionysos und Apollon. Wenn im Folgenden von göttlichen Epiphanien die Rede ist, dann bezieht sich das nicht auf die christliche Epiphanie im Sinne einer wahrhaftigen Erscheinung eines Gottes, d. h. physisch

---

<sup>634</sup> Aristoph. Ach. 237–262.

<sup>635</sup> Aristid. Rhet. XVII 6.

<sup>636</sup> Plut. Qu. Conv. VIII, II, 632 C–D.

<sup>637</sup> Lukian. Salt. 16.

<sup>638</sup> Lukian. Sacr. 12. Dies mag zunächst verwundern, da doch keine Musik zur Schlachtung erklingen sollte, doch Lukian selbst fungiert in dieser Schrift als Forscher und versucht nachträglich zu rekonstruieren, wie die Opferbräuche der archaischen Zeit, also viele Jahrhunderte vor ihm, wohl gewesen sein könnten.

<sup>639</sup> Athen. Deipn. 201 F– 202 A; Hld. Aithiopika II, 34.

<sup>640</sup> „Aber schließlich setzte sich doch der Glanz der hinterherkommenden jugendlichen Reiterschar und ihres Anführers durch und bewies damit, dass der Anblick des Schönen stärkeren Eindruck macht als aller musikalischer Genuss.“ (Aithiopika III, 34).

inkorporiert als Tier, oder in Menschengestalt. Die Epiphanie der griechischen Antike meint eine, wie auch immer geartete, Veränderung der Umgebung, sei es optisch, olfaktorisch, haptisch oder akustisch wahrnehmbar. Eine Gottheit erscheint, wenn sie sich sinnlich bemerkbar macht.<sup>641</sup> Eine solche Erscheinung kann mit irdischen Mitteln hervorgerufen werden, durch kultische Rituale. Papadopoulou weist darauf hin, dass es in der griechischen Antike eine enge Verbindung von Tanz und Musik im Zusammenhang mit Epiphanien gab. Mehrere Gottheiten sind überliefert, die zum Klang der Musik in Kombination mit Tänzen erscheinen.<sup>642</sup> Dabei sind den einzelnen Gottheiten spezifische Musikinstrumente zugeordnet, mit welchen sie herbeigerufen werden. Apollon beispielsweise erscheint zum Klang der Kithara.<sup>643</sup> Die Epiphanie des Dionysos wird in der antiken Literatur mit der Salpinx in Verbindung gebracht.<sup>644</sup> Der Aulos mit dem Meeresgott Poseidon.<sup>645</sup> Neben diesen göttlichen Epiphanien gab es architektonische Erscheinungen, wie sie bei Kallimachos und auch im Mythos des Amphion erwähnt sind. In der kallimachischen Hymne an Artemis entsteht wie durch Zauberhand, allein durch Musik und Tanz, ein Schrein um das Bildnis der Artemis herum:

„Für Euch auch, ihr Amazonen, deren Gedanken des Krieges sind, in Ephesus neben dem Meer wurde ein Bildnis errichtet neben einem Eichenstamm, und Hippo zelebrierte einen heiligen Ritus für Euch, und sie selbst [*die Amazonen, die Autorin*], Oh Upis Königin, tanzten um das Bildnis herum einen Kriegstanz – zunächst in Rüstungen und bewaffnet und dann wieder in einem weiten Kreis aufgestellt als Chor. Und die lauten Auloi bliesen dazu eine durchdringende Begleitung, auf dass sie den Tanz zusammen stampften [...]. Und das Echo erreichte auch Sardis und bis zur Berecynthischen Gebirgskette. Und sie stampften mit ihren Füßen laut und ließen damit ihre Köcher rasseln. [...] Und danach war rund um das Bildnis ein Schrein entstanden mit einem großen Fundament.“<sup>646</sup>

Die Erscheinung der Artemis wird hier stellvertretend durch ihren Altar verdeutlicht. Im Mythos tanzten die Artemis-Jünger in ihren Rüstungen einen kriegerischen Stampftanz (wohl

---

<sup>641</sup> Etymologisch erklärt sich der Begriff aus dem griechischen Pronomen *epi* für „darüber, darauf“ und *phanein*, für „erscheinen“. Wie der Religionswissenschaftler Elpidius Pax in seiner Monographie zu den Epiphanien herausstellt, bezieht sich der Begriff in der griechischen Antike zunächst einmal ganz allgemein auf das Erscheinen einer Gottheit, auf welchem Wege auch immer (Pax1955, 15ff.). Pax vermutet, dass *epiphania* bereits in griechischer Antike ein Fachwort aus dem Bereich des Kultes gewesen ist (Pax1955, 8–10).

<sup>642</sup> Papadopoulou2004a, 347; Papadopoulou2004b, 48.

<sup>643</sup> Zu Apollons Verbindung mit Saiteninstrumenten siehe Kapitel 5 und 6.

<sup>644</sup> Zur Epiphanie des Dioynsos zur Salpinx siehe Kapitel 6.

<sup>645</sup> Vgl. Papadopoulou2004b, 48.

<sup>646</sup> Kall. Artem. 233–248.

vergleichbar mit einer *pyrrhiche*). Laut erklangen dazu die ‚dröhnenden‘ Auloi. Zusammen mit dem Stampfen der Tanzenden, ihrem Gesang und dem Rasseln ihrer Köcher entstand ein Klangteppich der nicht nur ekstatisch war, sondern auch so laut, dass er bis in das 100 km weiter gelegene Sardis erschallte, was sicherlich eine poetische Übertreibung ist, aber die enorme Lautstärke anhand von räumlicher Ausbreitung drastisch illustriert. Die Lautstärke und die Intensität von Gesang, Stampftanz, rasselnden Köchern und Auloi scheinen hier von zentraler Bedeutung für die Epiphanie des Schreines gewesen zu sein. Diese wenigen Zeilen des Hymnus sind angereichert mit Vokabeln aus der Akustik. Auch das Echo, welches durch den *soundscape* des Rituals erzeugt wurde, wird eigens erwähnt. Kallimachos beschreibt eine Epiphanie, die sich durch Lautstärke und akustische Dichtheit ereignet.

Eine ähnliche Architektur-Epiphanie ist im Mythos des Dichter-Musikers Amphion überliefert,<sup>647</sup> der durch den Klang seiner Leier die Stadtmauern Thebens zusammenfügte.<sup>648</sup> Sind hier Wunderwerke der Musik beschrieben, oder sollten wir – im Sinne von Arbeitsliedern – von der hilfreichen rhythmischen Unterstützung bei schwerer Arbeit durch Musik ausgehen, die in der Dichtung symbolreich beschrieben wird?

In einem weiteren Beispiel ist die Lautstärke das wesentliche musikalische Mittel, um Epiphanien hervorzurufen: In den *Moralia* diskutiert Plutarch die Gemeinsamkeiten eines von ihm beobachteten jüdischen Sabbat-Festes mit den Festlichkeiten für den griechischen Gott Dionysos.<sup>649</sup> Bei der jüdischen Prozession werden (wie offenbar auch im Dionysoskult) kleine Salpingen (*salpingi mikrais*)<sup>650</sup> und Kitharas zur Anrufung des Gottes gespielt. Die Musiker werden als *levithes* bezeichnet. Bemerkenswert an dieser Textstelle ist, dass Plutarch den Begriff *levithes* etymologisch hinterfragt. Er kommt zu der Erkenntnis, dass der Gott Evius, der Gott des Schreies, der Namenspatron sein muss. Es liegt auf der Hand, dass Plutarch zu diesem Schluss kommt, da das Schreien, oder andere lautstarke Vokalisierungen, prägend für den beobachteten Kult waren. Der Schrei, ein Synonym für Lautstärke, wird von anderen akustischen Elementen verstärkt: Die jüdische Prozession wird, wie im griechischen Dionysoskult, von einem Priester angeführt, der ein bis zu den Knöcheln fallendes Gewand trägt, das mit vielen kleinen Metallplättchen verziert ist, die beim Laufen akustisch klingen. Dazu trägt der Priester die für Schauspieler übliche Fußbekleidung, die *kothornous*. Heiliger

---

<sup>647</sup> Die verschiedenen Versionen des Mythos siehe in: Ranke-Graves2003, 232.

<sup>648</sup> Zur Macht der Musik in ähnlichen Zusammenhängen siehe West1992, 33–34.

<sup>649</sup> Plut. Mor. IV, 6, 671, 2. Plutarch listet durch den Vergleich indirekt die typischen Eigenheiten von Dionysos-Kultfeiern auf, denn letztendlich kommt er zu dem Schluss, dass die Ähnlichkeiten so groß sind, dass hier der Gott Dionysos gemeint sein muss.

<sup>650</sup> Zu diesen Salpingen siehe Kapitel 7.

Lärm ist ein wesentliches Element des Sabbat-Festes/ Dionysoskultes, wie Plutarch beschreibt:

“In the second place, they also have noise (psophos) as an element in their nocturnal festivals, and they call the nurses of the god ‘bronze rattlers’.<sup>651</sup> They carved thyrsus in the relief on the pediment of the Temple and the drums (tympana) (provide other parallels). All this surely befits (they might say) no divinity but Dionysus.”<sup>652</sup>

Alle diese klingelnden, lärmenden Elemente sind also bedeutsam für die Epiphanie des Dionysos, der ja auch Dionysos Bromios, genannt wird: der Lärmende, Rauschende.<sup>653</sup> In *Isis und Osiris* erwähnt Plutarch ebenfalls Salpingen, die Bacchus aus dem Wasser heraus erscheinen lassen. Doch hier scheint eher das Instrument selbst die Epiphanie hervorzurufen; eine besondere Intensität einer Geräuschkulisse oder eine bemerkenswerte Lautstärke sind nicht erwähnt: "They call him up of the water by the sound of trumpets (*salpingas*); at the same time casting into the depths a lamb as an offering to the Keeper of the Gate. The trumpets they conceal in Bacchis wands, as Socrates has stated in his treatise on The Holy Ones."<sup>654</sup>

Neben Dionysos ist besonders Apollon für seine Epiphanien bekannt. Dies sind nur einige Beispiele aus dem antiken Textkorpus, um göttliche Epiphanien im Zusammenhang mit Musik zu beschreiben. Auf den ersten Blick lassen auch Vasenbilder göttliche Epiphanien vermuten, doch ist die Interpretation von anwesenden Gottheiten auf Vasen sehr schwierig und umstritten. Gerade in spätklassischer Zeit wird in der Nähe des Altars oft Apollon mit seiner Lyra oder Kithara abgebildet. Er scheint dem Geschehen unbeteiligt beizuwohnen, oder es aus göttlicher Sphäre – für die Menschen nicht wahrnehmbar – zu beobachten (**R21**). Es kann nur eine Vermutung sein, dass diese Bildkonstruktion auf eine musikalische Erscheinung des Apollon hindeutet. Auch ist eine gängige Metapher oder Verkürzung in der Bildsprache annehmbar: in einer piktogramm-technischen Verkürzung des Bildinhaltes können so die Umstände der Opferung verdeutlicht worden sein. So wäre die Anwesenheit Apollons als Zeichen dafür zu werten, für welche Gottheit das Opfer bestimmt war und muss nicht eine tatsächliche Epiphanie des Gottes anzeigen. Der Aulos verweist analog darauf, dass zur Opferung ein Aulet anwesend war. Dies gilt ebenso für die oben erwähnten Erscheinungen von Dionysos und Athena. Die Geschichte der Epiphanien reicht bis weit in

---

<sup>651</sup> *chalkokrotous*= von Erz tönend oder umtönt.

<sup>652</sup> Plut. Mor. IV, 6, 672 B übersetzt von B. Perrin, LCL.

<sup>653</sup> Vgl. LCL: *bromos*.

<sup>654</sup> Plut. Is. 35 F. übersetzt von B. Perrin, LCL.

die Kulturen des Alten Orients zurück und hält sich bis in die heutige Zeit innerhalb der christlichen, jüdischen und islamischen Religionen.<sup>655</sup>

Antike Texte lassen also vermuten, dass in der griechischen Antike Musik eingesetzt wurde, um Epiphanien bestimmter Gottheiten hervorzurufen. Warum dies nur für einige Gottheiten wie Athena, Apollon, Dionysos, Poseidon und im weiteren Sinne auch Artemis gilt, kann hier nicht weiter hinterfragt werden. Musik und Tanz sind allerdings probate Mittel, um sensorische Veränderungen, sinnliche Feinfühligkeit hervorzurufen. In diesem neu entstandenen sensorischen Raum, den man auch als *sacred space* bezeichnen kann, sind kollektive Halluzinationen von Naturphänomenen denkbar.<sup>656</sup> Musikalische Performance erschuf also nicht nur symbolisch, sondern auch sensorisch einen Raum, in dem sich Menschen und Götter begegneten.<sup>657</sup>

Musik als geleitende Performance wird in antiken Texte über Hochzeitsprozessionen, Prozessionen für Götter und Heroen, aber auch über Tierherden beschrieben.<sup>658</sup> Wie in der vorliegenden Kapiteln deutlich wurde, stehen die Musiker auf den Vasenbildern fast ausnahmslos in der Nähe der Opfertiere. Vom Maler wurde so die Nähe von Musik und Opfertier konstruiert. Diese Position deutet an, dass die Musik im Zusammenhang mit den Tieren steht. Auch die antiken Texte beschreiben die Koppelung von Opfertier und Musiker. Ausgehend von der primären Bedeutung von *pompé*, welche das Geleit eines Stärkeren für einen Schwächeren meint,<sup>659</sup> so vermute ich, dass sich aus dem Geleit der Götter für ihre Schutzbefohlenen das Geleit der Menschen für das zu opfernde Tier entwickelte. Papadopoulou postuliert, dass die Musik auch dazu diente, die Tiere auf ihrem Weg zur Schlachtung durch „süße“ Töne zu beruhigen; doch ist dies durch antike Texte bisher nicht belegbar.<sup>660</sup> Ihre Überlegung basiert vermutlich auf der griechischen Philosophie der psychogenen Wirkung von Musik. Spätestens seit Pythagoras sahen den antiken Philosophen die Musik als mächtigen Beweger des Gemüts (*he psyché*).<sup>661</sup> Tiere hatten zwar, nach Ansicht der antiken Philosophen, keine dem Menschen vergleichbare Seele,

---

<sup>655</sup> Vgl. Pax1955.

<sup>656</sup> Zur Konstruktion eines *sacred space* durch Musik siehe Kapitel 8.

<sup>657</sup> Mehr dazu siehe Diskussion im Kapitel 8.

<sup>658</sup> Anschauliche Beispiele finden sich mitunter in der *Ilias* und der *Odyssee* und in *Daphnis und Chloé*, dem Hirtenroman von Longus.

<sup>659</sup> Vgl. Kapitel 3.

<sup>660</sup> Vgl. Papadopoulou2004b, 46.

<sup>661</sup> Neubecker1994, 127–129, Anm. 1 und 2, West1992, 31. Daraus entwickelte sich eine regelrechte Musiktherapie, die eingesetzt wurde, um Krankheiten zu heilen (West1992, 32–33).

doch zeigen der Orpheus-Mythos und viele andere prosaische Texte, wie auch Tiere von Musik maßgeblich beeinflussbar waren.<sup>662</sup>

Ein weiterer praktischer Nutzen der Kombination ‚Opfertier-Musiker‘ könnte darin gelegen haben, die Musik schon im Vorfeld – während der Prozessionen – bei den Opfertieren zu positionieren, um bei der Ankunft am Altar zur Opferung bereit zu stehen, da die Musik bei der Opferhandlung aufspielte. Diese drei Gründe sind also erwägbar, um die Nähe beider Einheiten zu erklären. Ich sehe den kultischen Faktor als den wesentlichsten an: die Nähe der Musik zu den Tieren wurde über die Jahrhunderte als *Usus tradit*iert. Zum einen diente die Musik dabei der Lobpreisung der Götter (ist also schon als eine Art Opfergabe zu interpretieren), zum anderen geleitete sie die Tiere bei ihrem letzten Gang.

Anders zu interpretieren ist das Geleit durch Musik in Hochzeitsprozessionen. Diese Brautzüge sind nicht im eigentlichen Sinne kultisch, wird hier doch keine Gottheit geehrt, sondern das menschliche Brautpaar. Hochzeiten wohnt jedoch ein kultischer Kern inne: im Rahmen der Hochzeitsfeier werden auch die Götter geehrt, z. B. Hermes, zudem wird die Braut rituell von ihrem Elternhaus zu dem Haus ihres zukünftigen Bräutigams geführt und dies geschieht unter musikalischem Geleit.<sup>663</sup> Die frühesten Beschreibungen von musikbegleiteten Hochzeitszügen finden sich schon in der homerischen Epik. Gerade die eindrucksvolle Beschreibung der Szenen auf dem Schild des Achilleus, welchen der Schmiedegott Hephaistos für den Helden anfertigte, ist eine Fundgrube für die Verwendung von Musik im Hochzeits-Kult. Folgende Szene auf dem berühmten Schild beschreibt eine Hochzeitsprozession, die von Auloi und Phormingen begleitet wurde:

„Und auf ihm machte er zwei Städte von sterblichen Menschen,  
Schöne. In der einen waren Hochzeitsfeste und Gelage:  
Da führten sie Bräute aus den Kammern unter brennenden Fackeln  
Durch die Stadt, und viel Hochzeitsjubiläum erhob sich.  
Und Jünglinge drehten sich als Tänzer, und unter ihnen  
Erhoben Flöten und Leiern ihren Ruf, und die Frauen  
Schauten staunend zu, an die Türen getreten eine jede.“<sup>664</sup>

---

<sup>662</sup> Mitunter *Daphnis und Chloé*: an vielen Stellen wird beschrieben, wie die Musik der Syrinx Herden frommte und geleiten konnte (S.38, 68 u. a.); die Macht der Musik ist überhaupt ein zentrales Thema des Romans.

<sup>663</sup> Zur Hochzeitsprozession als rituellem Geleit zum Haus des Ehemanns siehe: Kapitel 3 und Oakley1993, 22–37.

<sup>664</sup> Hom. II. XVIII, 490–496 (übersetzt von Schadewald1975).

Auch in einer der aktuellsten Übersetzungen, bzw. Übertragungen nach Raoul Schrott werden die Auloi und Phormingen (αὔλῳι φόρμιγγές) noch immer falsch mit ‚Flöten‘ und ungenau mit ‚Leiern‘ übersetzt. Diese Hochzeitsszene zeigt eine ähnliche Instrumentation wie bei Sapphos ‚Hochzeit von Hektor und Andromache‘<sup>665</sup>: Auch hier werden Aulos, Lyra und Krotala zusammen gespielt, dazu sangen die jungen Frauen heilige Lieder, die älteren Frauen wehklagten (der bekannte ‚Opferschrei‘ oder das ‚Ololyge‘), die Männer sangen einen Paian. Viele Jahrhunderte später noch – im 3./4. nachchristlichen Jahrhundert – werden Hochzeitsprozessionen auf ähnliche Art und Weise von Musik begleitet. Heliodoros beschreibt die langersehnte Hochzeit der Hauptcharaktere Theagenes und Charikleia:

„Bei Fackelschein und den Klängen von Flöten und Rohrpfifen [Auloi und Syringen, JK] bestiegen Theagenes und Hydaspes einen mit Rossen bespannten Wagen, Sisimithres und Charikles einen zweiten, während Charikleia und Persinna von einem Gespann weißer Rinder gezogen wurden. Das Volk begleitete sie unter Jubelrufen, Klatschen und Reigentänzen nach Meroé, wo die eigentliche Hochzeit mit ihren Bräuchen recht glanzvoll gefeiert werden sollte.“<sup>666</sup>

Auch der *soundscape* wird hier eindrucksvoll beschrieben: das Jubeln und Klatschen, die Reigentänze, all das vermischt sich mit dem Klang der Musik. Ein ähnliches Bild zeigt die Beschreibung des Prozessionszuges für den alten Vater des Thyamis, ein Freund des Theagenes. Dieser wird mit Musik zum Tempel der Isis geleitet:

„Dann setzte sich ein improvisierter feierlicher Zug nach der Stadt in Bewegung. Thyamis bog seinen Nacken unter den Arm seines Vaters, um ihm das Gehen zu erleichtern und den alten Mann, dessen Schritte durch die unverhoffte freudige Erregung etwas unsicher geworden waren, zu stützen. Dasselbe tat auf der anderen Seite Petoiris. Von lebhaftem Beifall und lautem Jubel begleitet, wurde der Alte unter den Klängen vieler geweihter Pfeifen und Flöten [Syringen und Auloi, JK], zu deren Spiel die ausgelassene Jugend begeistert tanzte, bei Fackelschein in den Tempel der Isis geführt.“<sup>667</sup>

---

<sup>665</sup> LP 44.

<sup>666</sup> Heliodoros, Aitiopika, IX, 303 (übersetzt von Gasse1977).

<sup>667</sup> Heliodoros, Aitiopika, VII, 181 (übersetzt von Gasse1977).

Belebende Adjektive stehen auch hier im Vordergrund. Besonders hervorgehoben ist dadurch die feierliche Stimmung, die alle Teilnehmenden wie im Rausch erfasst. Die Musik und das Tanzen erfüllen zweierlei Funktionen: die Transformation des Alltags zum Fest und das Geleit der Brautleute zu ihrem neuen gesellschaftlichen Status, als ein *rite de passage*.<sup>668</sup>

Die unheilabwehrende Wirkung von Musik wird in antiken Texten beschrieben;<sup>669</sup> Paiane, die ebenfalls innerhalb des Prozessionsrituals aufgeführt wurden, konnten einen apotropäischen Charakter haben, wie Rutherford darlegt: „Besides being used in the context of prayer and worship, the force of the paian was often apotropaic, particularly in the context of natural disaster”.<sup>670</sup> Ein antikes Zeugnis über das Einsetzen der Musik in Prozessionen eigens zur Abwehr von Unheil fehlt aber bisher. Dennoch sehen verschiedene Forscher die apotropäische Funktion von Musik im Kult an zentraler Stelle. So auch Papadopoulou, die der Musik im Kult drei Funktionen zuschreibt: als schlichte Gabe beim Opfer, als Geschenk an die Götter, als Mittel, um Epiphanien hervorzurufen und zur Abwehr von Unheil.<sup>671</sup> Dies erinnert an die Altertumsforscher Nilsson und Wegner, die ebenfalls eine apotropäische Wirkung der im Kult gespielten Musik postulierten.<sup>672</sup> Diese Denkart basiert vermutlich auf der Kenntnis der Anwendung der Musik im alten Rom, die vor allem in rituellen Umgehungen (von Feldern oder Städten) eine wichtige Rolle gespielt hatte.<sup>673</sup> Dass es sich hierbei jedoch um eine wesenshaft verschiedene Verwendung der musikalischen Performance im Kult handelte, stellt der Philologe H. W. Parke heraus. Er sieht den Hauptzweck der griechischen Kulturnusik in der dargebrachten Schönheit, erst bei den Römern erkennt er den ‚Aberglauben‘ an die Macht der Musik: „Der nüchterne Römer jedenfalls glaubte, dass Musik bei religiösen Anlässen helfe, unheilverkündende Worte oder Laute zu übertönen, der Grieche dagegen dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach aber mehr Gefallen an der Schönheit der Melodie gefunden haben“. <sup>674</sup> Bei Parke wird die damals gängige Meinung der schönheitsliebenden Griechen deutlich: den Griechen als reinste Ästheten werden die grausam rationalen Römer entgegengestellt.

---

<sup>668</sup> Nach Van Genneps Einteilung in Trennung, Transit und Inkorporation. Das Ritual der Hochzeit wird auch von Oakley als *rite de passage* beschrieben (siehe Oakley1993, 3).

<sup>669</sup> Wie etwa die Umkreisungsrituale zeigen. Vgl. Kapitel 7.

<sup>670</sup> Rutherford2001, 36.

<sup>671</sup> „Musikalische Performance, welche vervollständigt wurde durch die Rahmung der rituellen Zeremonie, kann als eine Gabe an die Gottheit angesehen werden“ (Papadopoulou2004a, 349, übersetzt JK) und siehe Kapitel 7.

<sup>672</sup> Vgl. Nilsson1916, Er unterteilt in kathartische und apotropäische Züge (318–322).

<sup>673</sup> V.a. Nilsson und die *Cambridge Ritualists* bereiteten die antiken Umkreisungsriten auf.



Unheilabwehrende Rituale kannten auch schon die Griechen in vielerlei Varianten; dass aber Musik in Prozessionen die Funktion eines Schutzes vor bösen Geistern oder anderem Unglück bieten sollte, ist in den hier untersuchten Textstellen nicht belegbar.

In spätantiken Prozessionsbeschreibungen fällt auf, dass die Festlichkeit des Aufzuges im Vordergrund steht. Die Übertragung des altgriechischen *pompé* zum deutschen ‚Pomp‘ ist in dieser Zeit nachvollziehbar. Am deutlichsten und ausführlichsten wird diese Pracht illustriert in Athenaios Beschreibung der großen Festprozession in Alexandria.<sup>675</sup> Auch die *Aitiopika* des Heliodoros geizen nicht mit Adjektiven der überschwänglichen Freude und Festtagsstimmung. Von magischen Momenten und untätiger Gottesfurcht ist in diesen Texten nichts zu spüren. Wir erinnern uns an Bömers Ausspruch „*Man nannte die Götter und meinte die Macht*“<sup>676</sup> und die Diskussion im Kapitel 2 über die ökonomische Verwendung der *mousiké* im Kult durch die herrschenden Bürger.

Folgende Funktionen der Musik in Prozessionen suggerieren antike Texte und Bilder:

1. Zur Freude der Götter, als Gabe an diese.
2. Als Mittel zur Erschaffung eines *sacred space*, in welchem sich Epiphanien ereignen konnten.
3. Als Geleit der Prozessierenden und eventuell auch der Opfertiere.
4. Um dem Opferfest eine feierliche Stimmung zu geben.

Die apotropäische Funktion von Prozessionen ist aus ihrer Entwicklung aus den Reigentänzen denkbar, wie eingangs gezeigt; dass der Musik darin spezielle apotropäische Funktionen zukamen, ist allerdings bisher nicht anhand von antiken Texten nachweisbar.<sup>677</sup>

## Wirkung von Musik in kultischen Prozessionen

Antike Texte sind unsere Quellen, um über die Wirkung von Musik zu erfahren. Auch das Wissen, über mögliche Konnotationen von Musikinstrumenten ist hilfreich, um Aussagen zu den Wirkungen zu tätigen. Musik wurde von den Griechen zu bestimmten Zwecken im Krieg

---

<sup>674</sup> Parke1987, 23.

<sup>675</sup> Athen. Deipn. 201F–202A. Siehe auch Kapitel 6.

<sup>676</sup> Bömer1952, 1894.

<sup>677</sup> Zu Prozessionen und Reigentänzen sowie den Umkreisungsriten siehe Kapitel 3.

verwendet.<sup>678</sup> Eine besondere Stellung nimmt die Verbindung von Musik und Krieg ein, speziell auf die Blasinstrumente bezogen. Die Griechen sahen eine enge Verwandtschaft von Kriegskunst und Tanzkunst, wie von Lukian überliefert ist: „In Thessalien wurde die Tanzkunst so hoch geachtet und so stark getrieben, daß sie sogar ihre Feldherrn und Vorkämpfer Vortänzer nannten, wie man aus den Unterschriften der Bildsäulen sehen kann, welche sie ihren verdientesten Männern setzten“.<sup>679</sup>

Nicht nur das Tanzen, welches sich aufgrund der geordneten Choreografie so gut mit dem Kriegswesen verbinden lässt, sondern auch bestimmte Musikinstrumente wurden im Krieg verwendet. Dies ist insofern für diese Untersuchung interessant, als die Salpinx, die uns auch in Prozessionen begegnet, mit kriegerischen Aktionen konnotiert ist.<sup>680</sup> Salpingen erscheinen, wie oben gezeigt wurde, im Kult von Dionysos und vermutlich auch von Athena,<sup>681</sup> daher muss eine kriegerisch-aggressive Wirkung der Salpingen im Kult diskutiert werden. Die Verwendung von Blasinstrumenten in Kriegssituationen, wie Tierhörnern oder trompetenartigen Instrumenten wie der Salpinx, leitet sich von ihrer optimalen Schallqualität ab und so wurden diese Instrumente zur Kommunikation über weite Flächen bevorzugt. Die Verwendung dieser Signalinstrumente in Athena- und Dionysoskulten ist wahrscheinlich jüngeren Datums. Es ist annehmbar, dass das aggressive Element des Krieges psychoakustisch Einzug gehalten hat in den sakralen Bereich des Kultes, wie im Folgenden gezeigt werden soll. Die Beschreibung von Salpingen im Krieg findet sich in verschiedenen antiken Texten, wie bspw. den *Aithiopika*:

„Als auf beiden Seiten die Feldzeichen gehisst wurden und bei den Persern Trompetenstößen [Salpinges, JK], bei den Aitiopiern die dumpfen Töne der Handpauken den Beginn des Kampfes ankündigten, führte Oroondates seine Truppen mit einem Schlachtruf im Laufschrift zum Angriff“.<sup>682</sup>

Verbunden mit Erlebnissen von Kriegen können auch andere Instrumente starke psychische Regungen hervorrufen. In der *Ilias* finden sich hierfür, aufgrund der Kriegssituation,

---

<sup>678</sup> Ausführlich dazu siehe West1992, 28–31. Eine anschauliche Abbildung zeigt einen Auleten und Krieger auf einer protokorinthischen Vase des 7. Jahrhunderts (Rom, Villa Giulia 22679).

<sup>679</sup> Lukian. Salt. 432. Übersetzt von C. M. Wieland.

<sup>680</sup> Siehe Bundrick2005, 43 und Kapitel 6.

<sup>681</sup> Siehe Diskussion Kapitel 6 und Zschätzsch2002, 16–20 und 23–24.

<sup>682</sup> Heliodoros, Aitiopika, 252 (übersetzt von Gasse1977).

besonders viele Beispiele. Wieder sind es Blasinstrumente, in diesem Fall die Auloi und Syringen:

„Ja, wenn er [Agamemnon, JK] auf die troische Ebene blickte,  
staunte er über die Feuer, die vielen, die vor Ilios brannten,  
über den Klang der Flöten und Pfeifen [Auloi und Syringen, JK] und das Lärmen der  
Menschen.“<sup>683</sup>

Wenn auch nicht eindrücklich der Klang der Musik einschüchternd ist, sondern die Situation, in welcher sie stattfand, so ist hier dennoch eine Verbindung von Musik und Angst konstatierbar. Diese Verbindung erfahren wir auch an nachfolgender Stelle der *Ilias*. Der Schrei des wütenden Achilleus wird eindrucksvoll beschrieben:

„Und wie klar erkennbar ist die Stimme, wenn die Trompete [Salpinx, JK] aufschreit<sup>684</sup>,  
wenn lebenszerstörende Feinde eine Stadt umzingeln:  
so klar erkennbar war damals die Stimme des Aiakiden.  
Und die, wie sie nun hörten den ehernen Ruf des Aiakiden,  
da wurde allen der Mut verwirrt, und die schönhaarigen Pferde  
wandten die Wagen zurück, denn sie ahnten Schmerzen im Mute“.<sup>685</sup>

Der Mythos beschreibt, wie beängstigend es ist, dass ein Mensch solche durchdringend lauten Töne hervorbringen kann. Auch noch tausend Jahre nach der *Ilias* gilt die griechische Trompete Salpinx als Bote des Krieges. Longus beschreibt ihren Klang als an sich furchterregend: Nachdem die Seemänner sich unrechtmäßig der Chloé und ihrer Rinderherde angeeignet hatten, befanden sie sich auf der Flucht über das Wasser, wo sie eine göttliche Syrinx, also eine Panflöte, erklingen hörten, deren Herkunft sie nicht orten konnten: „Die Seemänner hörten der Klang einer Syrinx, aber sie erfreute nicht das Herz wie eine richtige Syrinx, sondern jagte denen, die sie hörten, Schrecken ein wie eine Trompete.“<sup>686</sup>

---

<sup>683</sup> Hom. II. X, 11–13 (übersetzt von Schadewald1975).

<sup>684</sup> Wie eine Salpinx: ὅτε τ' ἴαχε σάλπιγξ (Hom. II. XVIII 219).

<sup>685</sup> Hom. II. XVIII, 219—224 (übersetzt von Schadewald1975).

<sup>686</sup> Longus, Daphnis und Chloé, 2. Buch, 26, übersetzt von Mauersberger 1976.

Zwei Informationen birgt die Textstelle: erschreckend ist die Vermutung, dass Pan selbst die Syrinx spielt und damit den Seemännern zeigt, dass sie von ihm ob ihrer Räuberei verfolgt wurden. Es kann aber auch sein, dass der Klang an sich tatsächlich ungeheuerlich laut erschallte. Doch Longus, der gerade durch die Ausführlichkeit seiner sinnlichen Beschreibungen auffällt, hat an dieser Stelle keine genauere Klanganalyse vorgenommen, etwa ob die Salpinx erschreckend laut oder fremdartig klang. Wahrscheinlich ist daher, dass eher der Kontext die Furcht erregte, als die Syrinx selbst. Interessant ist aber, dass im Nebensatz gesagt wird, der Klang erregte Schrecken *wie eine Salpinx*, also wie der einer Trompete, was eine ziemliche bemerkenswerte Klangveränderung einer Panflöte darstellt. Innerhalb des langen Zeitraumes von einem Jahrtausend hat sich die Verbindung von Salpinx mit Krieg und Furcht offenbar nicht an Kraft verloren. Es kann von einer Wahrnehmungs-Übertragung ausgegangen werden, wenn Kriegs-charakterisierte Musikinstrumente im Kult verwendet wurden. Salpingen traten im Kult vermutlich nur an zwei Stellen auf: in den Agonen nach der Opferung und vor der Prozession, als Heroldsruf. In den musikalischen Agonen selbst wird die Fähigkeit der Trompeter bemessen, die Signale besonders klar und richtig zu erzeugen.<sup>687</sup> Es ging nicht, wie bei den anderen Musikinstrumenten, um schöne Melodien oder Improvisationen, sondern um reine akustische Funktionalität. Das kriegerische Moment wurde also im musischen Wettkampf nicht negiert, befand sich jedoch außerhalb der eigentlichen Kulthandlung. Der Heroldsruf diente dazu, die Aufmerksamkeit der Anwesenden zu fokussieren, um ein zeitlich getaktetes Gleichzeitig-Schreiten gestalten zu können.<sup>688</sup> Auch hier sind kultische Elemente irrelevant. Die literarischen Zeugnisse für Salpingen in Dionysos-Epiphanyen gehören jedoch eindeutig in den Rahmen einer kultischen Handlung. Ich gehe dabei von einer Übertragung der kriegerisch-aggressiven Verbindung des Salpinx-Klanges auf Dionysos aus. Allerdings spricht Plutarch von *salpingi mikrais*, das heißt kleinen Salpingen.<sup>689</sup> Vermutlich wurden kleinere Salpingen im Kult, größere jedoch im Krieg verwendet. Die Größe, bzw. die Länge der Salpingen beeinflusste ihren Ton, je länger diese waren, desto tiefer waren sie gestimmt.<sup>690</sup> Es könnten also verschiedene Stimmungen der Salpingen bekannt gewesen sein: eine für den Kult (die höher klingende) und eine für den Krieg mit tieferem Klang.

Eine zeitgenössische Definition von Musik des Riemann Musiklexikons reflektiert vor allem die soziale Komponente von Musik, und weniger die physikalische: „Musik ist die produktive Gestaltung des Klingenden, das als Natur- und Emotionslaut die Welt und die Seele im

---

<sup>687</sup> Vgl. Bundrick2005, 42–43.

<sup>688</sup> Vgl. Bundrick2005, 43.

<sup>689</sup> Plut. Mor. IV, 6, 671, 2, übersetzt von B. Perrin, LCL.

<sup>690</sup> Zu den unterschiedlichen Größen von Salpingen siehe Bundrick2005, 42–46.

Reich des Hörens in begriffsloser Konkretheit bedeutet, und das als Kunst in solchem Bedeuten vergeistigt zur Sprache gelangt kraft einer durch Wissenschaft reflektierten und geordneten und daher sinnvollen und sinnstiftenden Materialität.“<sup>691</sup>

Wenig später, im Jahr 2001, beschreibt Gray in einem Paper, publiziert im Science Magazin, Musik als ein „produziertes Schallmuster in unterschiedlicher Tonhöhe und –länge zu emotionalen, sozialen, kulturellen und kognitiven Zwecken“.<sup>692</sup> Physikalisch betrachtet ist Musik Schall, der sich akustisch wahrnehmbar im Raum ausbreitet. In der Antike werden sämtliche oben genannte Eigenschaften der Musik betrachtet, mich interessiert in diesem Rahmen jedoch die Wahrnehmung von Lautstärke und Raum. Dazu untersuchte ich verschiedene antike Texte aus Prosa und Epik, aber auch Geschichtsschreibung. Es zeigte sich, dass die raumübergreifende Dimension der Musik Eingang fand in die antike Dichtung. Eine Passage in Herodots *Historien* beschreibt das Hörerlebnis eines Jubelgesanges, der durch seine Lautstärke eine große Distanz überbrücken konnte. Es handelt sich bei der Erzählung um eine Erinnerung des Dikaio (ein athenischer Verbannter, der nun bei den Persern lebt), der eine Staubwolke mit akustischem Phänomen als einen Zug von Prozessierenden interpretiert:

„Dikaio [...] hat erzählt, dass er damals – er befand sich gerade mit dem Lakedaimonier Demaratos in der thrakischen Ebene – von Eleusis her eine Staubwolke habe kommen sehen, als nahe eine Schar von dreißigtausend Menschen. Sie hätten sich gewundert, von was für Menschen diese Staubwolke herrühren möchte, da hätten sie auch Stimmen gehört, und es habe geklungen wie der feierliche Jubelgesang des mystischen Chores. Demaratos, der von den heiligen Festen nichts wusste, habe ihn gefragt, was diese Töne bedeuteten. Er habe erwidert: ‚Demaratos! Dem Heere des Königs droht ein furchtbares Unglück! Da Attika menschenleer ist, können die Töne nur von der Gottheit kommen, die von Eleusis her den Athenern und ihren Bundesgenossen zu Hilfe heranzieht. [...] Die Töne, die du hörst, sind der Jubelgesang, der an dem Feste gesungen wird.“<sup>693</sup>

Diese Passage beschreibt indirekt, wie wir uns optisch und akustisch eine Prozession von Athen nach Eleusis vorstellen können. Diese Prozession hatte nicht nur die längste Strecke zu verzeichnen (22 km), sondern wohl auch die meisten Teilnehmer aller panhellenischen

---

<sup>691</sup> Brockhaus Riemann Musiklexikon, 1998, Band 3, 175.

<sup>692</sup> Gray2001, 52–54, aus Spitzer2002, 18.

<sup>693</sup> Herodot, *Historien*, 8, 65, übersetzt von Horneffer 1971.

Prozessionen.<sup>694</sup> Das nachfolgende Gespräch von Dikaïos und Demaratos beschreibt ferner das mächtige Wirken einer Gottheit, die den Athenern zu Hilfe eilt. Lauter Jubelgesang wird bei Herodot also gleichsam als riesige Menschenmenge glaubhaft gemacht, wie auch als eine göttliche Epiphanie, der göttliche Eingriff in die Historie der Menschen.

Ein weiteres Beispiel für die raumübergreifende Wahrnehmbarkeit von Musik ist die bereits zitierte kallimachische Hymne an Artemis.<sup>695</sup> Diese Distanz konnte die Musik nur durch die lauten Auloi überbrücken, wie nachdrücklich im Text erwähnt wird. Das Echo wird auch in Longus' Roman erwähnt, allerdings jenseits kultischer Handlungen. Der Autor beschreibt sehr ausführlich, wie eine zerklüftete Uferlandschaft das Echo von Schiffergesang zu einer Überlagerung bringen kann und dadurch ein polyphones Klanggebilde entstand:

„Einer sang ihnen, den Rudertakt angehend, Schifferlieder vor, und die übrigen fielen wie ein Chor zur gegebenen Zeit im gleichen Ton in sein Lied ein. Solange sie das draußen auf dem offenen Meer taten, verhallte der Klang, da sich ihre Stimmen in der weiten Luft verloren. Als sie aber unter einem Küstenvorsprung dahinfuhren und in eine mondförmig in das Land eingebettete Bucht einliefen, schallte der Gesang vernehmlicher, und die taktangebenden Lieder drangen deutlich ans Land. Denn in dem ebenen Gelände war eine Talmulde vorgelagert, die den Schall wie ein Instrument in sich aufnahm und jeden Laut in nachahmendem Klange wiedergab, das Klatschen der Riemen so gut wie die Stimmen der Schiffer; das hörte sich ergötzlich an. Denn der Klang vom Meere kam eher herüber, und der Wiederhall vom Lande hörte umso später auf, als er später begonnen hatte.“<sup>696</sup>

In diesem Text mutet die Genauigkeit der Beschreibung des Echos schon wissenschaftlich an. Longus wollte dieses akustische Phänomen wohl in aller Akribie darlegen, da es so beeindruckend war und die Sinnlichkeit, die bezeichnend für den Roman ist, noch akustisch unterstreicht. In anderen antiken Texten ist die Lautstärke, die entscheidend für eine effektive Wirkung im Raum ist, nicht im Zusammenhang mit dem Kult erwähnt. Ich schließe daraus, dass eine intendierte Wirkung der Musik im Raum (weithin hörbar, besonders laut) keine primäre kultische Funktion der Musik war. Die Wirkung der Musik im Raum, speziell der Lautstärke, wurde in der Antike durchaus reflektiert, auch in einigen Kulturen scheint eine laute Akustik von Relevanz gewesen zu sein. Ob in ekstatischen Kulturen laute, dröhnende

---

<sup>694</sup> Dillon 1997, 63.

<sup>695</sup> Kapitel 7.

<sup>696</sup> Longus, Daphnis und Chloé, 3. Buch 21, übersetzt von Mauersberger 1976.

Musik verwendet wurde, um die Tänzer in Trance zu bringen oder eben Epiphanien hervorzurufen, bleibt zunächst eine – wenn auch aus anthropologischer, neurologischer und ethnologischer Sicht plausible – Arbeitshypothese, die noch belegt werden will.<sup>697</sup>

Nach den antiken Texten zu urteilen, zielte die Wirkung der Musik vornehmlich auf die teilnehmenden Zuschauer ab, die durch:

1. die ästhetisch ansprechende Inszenierung,
2. imposante Lautstärken, oder
3. kriegerische Dominanz beeindruckt werden sollten.

Eine Wirkung im Bereich des sozialen Miteinanders, oder eine Wirkung auf die Götter wird nicht thematisiert. Ich gehe davon aus, dass die Musik in den Prozessionen prinzipiell die Wirkungen dieser Feste verstärkt, welche im Kapitel 3 vorgestellt sind.

## **Zur Dominanz des Aulos**

Ein wichtiges Merkmal der Musik in Prozessionen wurde hier schon an mehreren Stellen erwähnt, aber noch nicht ausführlich betrachtet: die Kult-Musik war in einem signifikanten Maße an den Aulos gekoppelt, so dass sich die Frage aufdrängt, was an diesem Instrument so bedeutsam war, dass es in Prozessionen so überdurchschnittlich häufig verwendet wurde. Die Vermutung liegt nahe, dass dieses Blasinstrument in irgendeiner Form besonders war und aus dem Kompendium aller Musikinstrumente hervorstach. Daher handelt das folgende Kapitel von den in Prozessionen verwendeten Instrumenten mit einem speziellen Augenmerk auf dem Aulos.

Nach der Auswertung des antiken Vasenmaterials stellt sich die Frage, wie es zu der Auswahl der auf Vasen abgebildeten Musikinstrumente in Kultszenen kam. Es wäre hilfreich, annehmen zu können, dass eben jene Instrumente abgebildet wurden, die in ähnlichen Situationen tatsächlich Verwendung fanden. Der Vergleich mit antiken Texten zeigt zwar, dass Aulos, Lyra und Kithara im Kult besonders häufig gespielt wurden – dadurch werden die Abbildungen auf Vasen jedoch immer noch nicht zu Dokumentationen der Wirklichkeit. Wir müssen davon ausgehen, dass die Instrumente auch Symbolcharakter haben und mehr Informationen transportieren, als ihre nur eigene Anwesenheit zu bestätigen. In Sheramy Bundricks wegweisendem Übersichtswerk zu Musikinstrumenten in antiken griechischen

---

<sup>697</sup> Vgl. Rösing1993.

Abbildungen werden ikonografische, mythologische und historische Konnotationen der einzelnen Musikinstrumente zusammengestellt und ihre ideologische Aufladung gezeigt.<sup>698</sup> Die vielen Mythen um die Erfindung und Verwerfung, um die Umgestaltung, Erneuerung oder Neueinführung von Musikinstrumenten zeigen deutlich, wie sehr diese in der Antike mit Bedeutungen, in sozialer wie auch politischer Hinsicht, angereichert waren. Dabei ist die Genese der Bedeutungsaufladung bei den Instrumenten sehr unterschiedlich. Kreierte der Klang des Instrumentes seinen Mythos, oder prägte die Herkunft des Instrumentes die Charakterisierung seines Klanges, überlagert also der ethnische Hintergrund die Bewertung, wie am Beispiel des Aulos illustriert werden soll. Es ist denkbar, dass die Syrinx mit dem Hirtenleben verbunden wurde, da diese aus den vor Ort vorfindbaren Materialien hergestellt wurde. Auch ein anderes Blasinstrument wäre ähnlich funktional gewesen, um die Herde anzuweisen, oder mit anderen Hirten zu kommunizieren, wie etwa der Aulos. Es bedarf jedoch umfangreicherer Ressourcen einen Aulos herzustellen, als eine Syrinx. Daher war der Aulos vermutlich kostbarer. Die Verbindung von günstiger und einfacher herstellbarer Syringen mit dem Hirtenleben und materiell, wie auch die technisch anspruchsvolle Herstellung des Aulos mit dem Adel (Symposium) ist also leicht nachvollziehbar.<sup>699</sup> Andere Instrumente, wie etwa das Sistrum, oder das Tympanon, waren mit den Ländern verbunden, aus denen sie importiert worden waren, in diesen Fällen Ägypten. Zur endgültigen Bewertung der einzelnen Musikinstrumente haben sich über die Jahrhunderte die Elemente der Herkunft und des Klanges immer wieder miteinander vermischt, so dass am Ende ein Mythos des Instrumentes entstand, der diese Aufladungen konservierte, erklärte und weitertrug. Dieser typische kulturelle Abdruck ist auf den Abbildungen und in den Texten der griechischen Antike sichtbar und muss auch als solcher interpretiert werden.

Es ist keineswegs verwunderlich, dass die am schwierigsten herzustellenden Instrumente mit Adel, Macht, Herrschaft, Reichtum und Göttlichkeit verbunden wurden. Dies betrifft vor allem die Lyra und die Kithara. Die nur kurze Liaison der Griechen mit der im Vorderen Orient so beliebten Harfe ist erstaunlich und hat offenbar mit ihrer engen Bindung an den Bereich der Frauen zu tun:<sup>700</sup> im patriarchal geprägten Griechenland wurden den Frauen ein eher marginaler Platz in der Gesellschaft zugewiesen, was sich vielleicht auch auf das typische weibliche Instrument übertrug.<sup>701</sup> Warum in dem ebenfalls patriarchal geprägten Alten Orient

---

<sup>698</sup> Bundrick2005.

<sup>699</sup> Der Bau eines Aulos' war technisch komplex, erforderte mehrere Arbeitsschritte und das Wissen, um seine Stimmung, während Syringen leichter zu stimmen waren: man verwendete verschieden lange Schilfrohre, konnte sie kürzen und mit Wachs füllen.

<sup>700</sup> Bundrick2005, 32.

<sup>701</sup> Siehe auch Kapitel 6.



und in Ägypten die Harfe sehr viel häufiger auf Abbildungen zu sehen ist, hat ebenfalls mit ihrer spezifischen kulturellen Bedeutung zu tun: die sozial-politische Identität und die Gendergruppe der Harfenisten haben die Harfen wohl zu dem Symbol all dessen werden lassen. In den Fußstapfen der griechischen Kultur ist auch heute noch, in der postemanzipierten europäischen Welt, der Klang der Harfe mit Weiblichkeit und den Engeln verbunden. Der weiche Klang, die ineinander verschwimmenden Akkorde und Töne wurden offenbar als femininer empfunden, als der etwas härtere Klang einer Kithara. Die geschlechtlich konnotierte Wahrnehmung der Musikinstrumente zeigt sich auch logisch konsequent in der Bezeichnung von den Griechen der Länder und Kulturen des Nahen Ostens und Orients als feminin und verweiblicht. Gerade hier begann die Harfe ihren Einzug in die höchsten Ebenen der Gesellschaft.

Der Aulos ist ein mit vorrangig doppeltem Rohrblatt<sup>702</sup> gespieltes Blasinstrument aus zwei Röhren, die gleichzeitig geblasen wurden. Heute hat sich der Begriff Aulos gefestigt, doch in der Antike gab es eine große Anzahl verschiedener Bauweisen und Namen dieses Instrumentes,<sup>703</sup> so dass wir, wenn wir den Begriff Aulos verwenden, eigentlich einen Instrumententypus und nicht ein spezifisches Instrument beschreiben. Auloi wurden aus verschiedenen Materialien hergestellt. So sind Varianten aus Edelmetallen, Kupfer, Holz, Schilfrohr, Elfenbein und Knochen bekannt.<sup>704</sup> Im europäischen Raum wäre sein heutiger Klangnachfahre die Schalmei.<sup>705</sup> Der Aulet trägt sein Zubehör üblicherweise in einer Transporttasche (*sybene*), worin sich der Aulos, die Mundbinde (*phorbeia*) und eine kleine Schachtel zur Aufbewahrung der Mundstücke (*glottokomeion*) mitführen ließen.<sup>706</sup> Auf antiken griechischen Bildzeugnissen ist der Aulos das am meisten abgebildete Instrument; er erscheint auf einigen hundert Vasen in den unterschiedlichsten kultischen wie alltäglichen Szenen.<sup>707</sup> Dies gilt auch für die Prozessionsszenen: wenn dort Musikinstrumente dargestellt sind, dann zu fast 90% der Aulos, ob nun allein oder mit anderen Instrumenten.<sup>708</sup> Auch die Texte malen ein Bild von einem Musikleben, in dem der Aulos in nahezu jedem Kontext auftaucht und meistens auch die übrigen Instrumente dominiert, indem er vor räumlich ihnen

---

<sup>702</sup> Zur ausführlichen Diskussion, ob bei dem Aulos ein einfaches oder doppeltes Rohrblatt im Mundstück verwendet wurde siehe West1992, 82–85 und Bundrick2005, 34.

<sup>703</sup> West1992, 89–94.

<sup>704</sup> West1992, 86.

<sup>705</sup> Im gesamten Mittelmeerraum, im östlichen Europa und in Afrika sind Aulos-Nachkommen in Gebrauch, in Sardinien etwa die Launeddas (mit drei Spielpfeifen).

<sup>706</sup> Bundrick2005, 35.

<sup>707</sup> Bundrick2005, 34, Anm. 79.

<sup>708</sup> Vgl. Kapitel 6 mit Tabelle.

abgebildet wird.<sup>709</sup> Nach Herodot ist gar ein Opfervorgang ohne die Verwendung eines Aulos ganz und gar undenkbar und ungrisch.<sup>710</sup> Insgesamt belegen antike Schriftzeugnisse und archäologische Funde, dass der Aulos in vielen verschiedenen sozialen wie kultischen Kontexten gespielt wurde, auch in der Schule wurde er unterrichtet.<sup>711</sup>

Der Aulos war, neben der Kithara und Lyra, das prominenteste Musikinstrument der griechischen Antike. Dieser Instrumententypus des Doppelrohres ist innerhalb der gesamten griechischen Kultur nachweisbar – im minoischen Kreta des 2. Jahrtausends v. Chr. und zur selben Zeit auf den Kykladen.<sup>712</sup> Den ältesten Nachweise von Auloi haben wir aus Mesopotamien, aus einem königlichen Grab der Stadt Ur: die sogenannten *silver pipes* (Doppelflöten von Ur) datieren auf etwa 2600 v. Chr.<sup>713</sup> Der Aulos war in der Antike in der gesamten Levante verbreitet.<sup>714</sup> Der Name des Aulos ist ein urgriechischer: er bedeutet schlicht ‚Rohr‘.<sup>715</sup> Dennoch wird in der antiken Literatur die Fremdartigkeit des Aulos in den Vordergrund gestellt: als ein phrygisches Instrument soll er erst später zu den Griechen gekommen sein.<sup>716</sup> Im 2. Jahrtausends v. Chr., mit Beginn der griechischen Kultur, ist der Aulos auch dort heimisch. Seltsamerweise verschwindet der Aulos dann bis zum 8. Jahrhundert v. Chr. von der Bildfläche, während die Phorminx dagegen auch in der Zwischenzeit abgebildet wird.<sup>717</sup> Die zeitweilige Unterlassung seiner Darstellung soll innerhalb einer kultur-politischen Debatte diskutiert werden.

Mit Beginn der griechischen Geschichtsschreibung stehen also zunächst die Saiteninstrumente ganz klar im Zentrum des griechischen Musiklebens. Homers Aoiden begleiten sich selbst zur Kithara und Lyra. Auletten werden kaum erwähnt.<sup>718</sup> Relativ plötzlich, in der archaischen Zeit des 6. Jahrhunderts v. Chr., beginnen die Vasenmaler in großer

---

<sup>709</sup> Zur Hierarchie in der Position siehe Kapitel 6.

<sup>710</sup> Hdt. Hist. 1, 132.

<sup>711</sup> Bundrick2005, 41. „However, fifth-century imagery demonstrates that the aulos played an important role in the education of young citizens during this period“ (Bundrick2005, 39).

<sup>712</sup> Zum Aulos in minoischer Zeit siehe Kapitel 5.

<sup>713</sup> Vgl. West1992, 81.

<sup>714</sup> Vgl. West1992, 81.

<sup>715</sup> West1992, 81.

<sup>716</sup> Die Debatte um die Herkunft des Aulos verläuft durch die gesamte Altertums- und Musikwissenschaft: Friedrich Nietzsche, Martin Vogel, West, Bundrick, Wilson. Siehe dazu auch Kaden2004, 72–75.

<sup>717</sup> Vgl. Bundrick2005, 25–26 und 34.

<sup>718</sup> In Homers Ilias wird der Aulos nur zweimal erwähnt (Hom. Il. 18. 492–6, Hom. Il. 6, 293–311) (Vgl. West1992, 82), in der Odyssee nur im zehnten Gesang, wo die Klänge der Auloi durch das Haus des Aiolos schallten (Hom. Od. X. 10).

Anzahl Auloi abzubilden. Der Aulos erscheint in Szenen des Opferkultes, im Symposium, bei Hochzeitsprozessionen und bei Wettkämpfen.<sup>719</sup>

Die Ursachen dieser unglaublichen Prominenz und Dominanz werden seit dem 19. Jahrhundert diskutiert, wobei die Argumentationen oft mit der Wissenschaftshistorie einhergehen. Einige Forscher begründen dies mit der Einführung oder Neueinführung des Instrumentes aus Phrygien, der heutigen Türkei, oder Syrien.<sup>720</sup> Gerade die archaische Zeit war eine Epoche des verstärkten Handels und kulturellen Austauschs mit den östlichen Nachbarn, die viele kulturelle Neuerungen mit sich brachte. Doch, wie oben schon gezeigt, ist der Aulos schon seit Jahrtausenden im griechischen Raum bekannt.<sup>721</sup> Auch andere, recht funktionale Ursachen können den Aulos im 6. Jahrhundert in den Vordergrund gebracht haben: der Aulos eignete sich aufgrund seiner Schalleigenschaften für die Signalgebung beim Militär (wie auch die Salpinx), aber auch als anführendes Instrument bei Prozessionen. Die archaische Zeit ist geprägt von Bevölkerungswachstum und einer territorialen Englage: viele Eroberungskriege wurden geführt, viele Prozessionen wurden an die Grenzen der von einer Gemeinschaft für sich beanspruchten Gebiete geführt, um sie rituell einzunehmen. Meine These ist, dass der Aulos zu einem Symbolträger für eine selbstbewusste Gemeinschaft wurde, die ihre Grenzen ausweitete.<sup>722</sup>

Wir stehen vor einem Rätsel: auf der einen Seite haben wir eine regelrechte Aulos-Kultur, auf der anderen Seite die Texte zentraler antiker Gelehrter der klassischen Zeit, welche das Hauptinstrument der Griechen verbannten. Doch schon Pratinas, ein Dichter des 6. Jahrhunderts v. Chr. äußert sich abfällig über den Aulos, der sich nicht so recht unter den Gesang ordnen wollte.<sup>723</sup> Dieses Satyrspiel ist uns allerdings durch Athenaios überliefert, der 700 Jahre später lebte. Eine tatsächliche Abneigung gegen den Aulos kann also erst sicher ab Platon bezeugt werden. Die Ablehnung des Aulos konservierten die Griechen in verschiedenen Mythen, wie jenem der Athena, die den Aulos erst erfand und dann wieder verwarf und jenen des Wettstreites des Apollon mit dem Dionysos-Anhänger Marsays.<sup>724</sup> Beide Mythen geben Hinweise darauf, aus welchem Grund der Aulos ein zu unterdrückendes Instrument gewesen ist: er mache häßliche dicke Backen und ein

---

<sup>719</sup> Vgl. Bundrick2005, 35.

<sup>720</sup> West1992, 82 und Bundrick2005, 34.

<sup>721</sup> Ebenso wie der mit ihm verbundene Gott Dionysos, dem auch immer wieder eine Griechen-Fremdheit angedichtet wurde, da er nicht recht in das Konzept der Winkelmann-Griechen passte.

<sup>722</sup> Dies wird später im Kapitel 8 diskutiert.

<sup>723</sup> Pratinas Satyrspiel bei Athenaios 617b, aus: Koller1963, 144.

<sup>724</sup> Die ausführliche Darstellung und Diskussion der beiden Mythen siehe bspw. West1992, 106 und Kaden2004, 72–76.

gleichzeitiges Singen unmöglich. Überliefert wurden diese Mythen allesamt von Autoren der hellenistischen und römischen Zeit: Diodorus Siculus, Apollodoros, Plinius, Hyginus und Pausanias.<sup>725</sup> Der Mythos ist also ein nachträglicher, der die Abneigung gegen das Musikinstrument mythisch erklären sollte und kann daher nicht ernsthaft als Ursache in Erwägung gezogen werden.<sup>726</sup> Die wichtigsten Vertreter der Aulos-Opposition treten mit Platon und Aristoteles im 5. Jahrhundert auf. Bei ihnen geht die Verwerfung des Aulos einher mit der Unvereinbarkeit der schlichten Erziehung der Jugend. Nicht wird der Aulos und seine Klangfarbe an sich abgelehnt – im Kult und in ekstatischen Theaterspielen hat er durchaus seine zentrale Rolle, besonders als Instrument der Katharsis.<sup>727</sup> Doch für junge Menschen ist der Aulos zu aufregend, er hält sie vom Lernen und Denken ab, denn er berührt ihr Gemüt zu stark, ist aufwühlend und macht die Ratio nahezu unmöglich. Dies sieht Aristoteles als ein Argument, warum gerade Athena ihn verwirft, denn sie ist die Göttin der Weisheit.<sup>728</sup> In Platons Utopie des idealen Staates und Aristoteles idealtypischer Erziehung der Jugend haben nur ganz bestimmte kulturtechnische Elemente ihren Platz gefunden, alles darüber hinaus Weisende ist nicht nur überflüssig, sondern auch Stabilitäts-gefährdend und wird daher verbannt. So hält er Lyra, Kithara und für die Hirten die Syrinx als verwendbare Musikinstrumente. Diese Stringenz richtet sich also nicht speziell gegen den Aulos, sondern gegen alle ‚klagenden‘ und ‚weichlichen‘ Tonarten<sup>729</sup>, mannigfaltigen Taktarten und vielstimmigen, nur für das Agonale gedachten Musikinstrumente, zu denen auch die Kithara und die Harfe gehörten.<sup>730</sup> Eigens die Ablehnung des Aulos betreffend wird häufig Plutarchs Biografie des Alkibiades zitiert. Der junge Adlige Alkibiades weigert sich, das Aulosspiel zu erlernen, da sich dies nur für Thebaner ziemt, die einer Konversation nicht fähig sind.<sup>731</sup> Nun sind aber auch andere, politische, Lesarten möglich, um die Haltung der Griechen gegenüber dem Aulos zu verstehen. Das Blasinstrument war besonders mit dem Symposium identifiziert, nicht nur als Instrument des Dionysoskultes, sondern auch zur Erleichterung der

---

<sup>725</sup> Autorennachweise bei Ranke-Graves2003, 67.

<sup>726</sup> Zur Phorbeia siehe Kapitel 6: Performance der Musik und Brand2002. Zur Multifunktionalität der Mythen siehe Kirk1980, 37–66.

<sup>727</sup> Aristot. Pol. 1341a, aus Bundrick2005, 35.

<sup>728</sup> Aristot. Pol. 1341b, aus Bundrick2005, 36.

<sup>729</sup> Dies schließt also alle, außer die dorischen und phrygische aus (Vgl. Plat. Pol. III, 398 b–e).

<sup>730</sup> „Wir werden also, fuhr ich fort, für unsere Gesänge und Lieder nicht viele Saiten und kein Instrument mit allen Tonarten brauchen... So werden wir auch keine Hersteller des Trigonons und der Pektis und von all den Instrumenten mit vielen Saiten und Tonarten bei uns behalten“ (Plat. Pol. III, 399 c–e). Vgl. Bundrick2005, 42.

<sup>731</sup> Plut. Alk. 2. 4–5, aus Bundrick2005, 36–37.

Arbeit während der Weinlese und des Kelterns.<sup>732</sup> In der Demokratie, wo die Griechen dem Standesdünkel der archaischen Zeit abschworen, symbolisierte der Aulos im Zusammenhang mit dem Symposium Snobismus, während die Lyra durch ihre Schlichtheit und der Konnotation mit dem idyllischen Landleben der Hirten bestach. Symposien waren elitäre sozial-politische Bruderschaften, die der Idee der Demokratie widersprechen.<sup>733</sup> Der Idee eines Idealstaats widerspricht auch die Musikökonomie der Neuen Musik: seit dem 5. Jahrhundert sind Auleten als professionelle Musiker bezeugt, die Geld für ihre Musik nahmen.<sup>734</sup> Lyraspieler waren in der Regel Amateure. Geld zu nehmen für eine göttliche Beseeltheit erschien als gottlos und nicht im Sinne der *charis*.<sup>735</sup> Lokal betrachtet kommt die Ablehnung des Aulos aus Athen. Was auf den ersten Blick wie eine gesamt-griechische Ablehnung aussieht, da Philosophen wie Platon und Aristoteles eben gesamtgriechisch gewertet werden, ist eigentlich eine attische. Dies zeigt der bildgewordene Mythos der Athena, als Athena-Marsyas-Gruppe des Myron bekannt, die mitten auf der athenischen Agora platziert wurde.<sup>736</sup> Athena ist die Schutzpatronin Athens, Marsyas hingegen ist ein virtuoser Aulospielder aus Phrygien. Die Thebaner sind bekannt als die besten Auleten und durch das Aulosspiel verbunden mit Marsyas. Aus dem Raum Theben stammen zentrale Auleten, die griechenlandweit bekannt waren. Bei den panhellenischen Agones waren es auch meistens böotische Musiker und nie Athener, welche den Aulos-Wettkampf gewannen. Auch in Athen sind die Auleten fast immer Metoiken und Sklaven, selten, oder nie Athener.<sup>737</sup> Offenbar steckt hinter der Abneigung der Auloi eine Städtefeindschaft, denn Auloi sind mit Bööten konnotiert, und Bööten, speziell Theben, war in klassischer Zeit der ersuchte Konkurrent und Feind von Athen.<sup>738</sup> Theben war in der Zeit der Perserkriege als eine Enklave mit den Persern verbündet. Ein Jahrhundert später, zur Zeit der peloponnesischen Kriege, gehörte Theben zum Kriegsbund von Sparta, dem erbitterten Feind der Athener. Platon lebte von 428 bis 348 v. Chr., das heißt, in seiner Jugend erlebte er die verbitterte Feindschaft zwischen Attika und Bööten. Sein Schüler Aristoteles lebte in

---

<sup>732</sup> Die meisten Abbildungen des Aulos sind verbunden mit dem Symposium und dem Bereich des Dionysischen (übersetzt nach Bundrick2005, 38).

<sup>733</sup> Wilson1999, 58.

<sup>734</sup> Zur Bezahlung der Musiker siehe Kapitel 2 und Nordquist1994, 81–93.

<sup>735</sup> Zur Professionellen Musikausübung für Geld siehe Kaden2004, 94–95. Zur *charis* in Bezug auf die Musikausübung siehe Kubatzki2015, 78–84 und Voigt2008, 123.

<sup>736</sup> Zur Athena-Marsyas-Gruppe siehe Zschätzsch2000, 6. Zum Athena Mythos siehe bspw. Wilson1999, 60–61, Kaden1969, 60.

<sup>737</sup> Zur Ethnie der Auleten siehe Kapitel 6 und Wilson1999, 58.

<sup>738</sup> Zur Abneigung des Aulos aufgrund einer attisch-thebanischen Städtefeindschaft siehe Kaden2004, 77–80.

der goldenen Zeit der klassischen Antike, die von keinen größeren Kriegen bedroht wurde, noch vor der Alexandrinischen Eroberung des Östlichen Reiches ab 323 v. Chr. Der vielbesagte Gegensatz, der vor allem auf psychischem Erleben konstruiert wurde, ist historisch betrachtet das Resultat von Städte-Feindschaft und dem Moralsystem der *charis*. Dem Aulosspiel haftete mehr noch als anderen Instrumenten das professionelle Spielen an, das Musizieren für Geld, das von Platon als unwert bezeichnet wurde. Der Aulos wurde im 5. Jahrhundert zu einem Symbol der *Neuen Musik* und gleichsam mit ihr durch Konstruktionen der Bilder und Texte verbannt.<sup>739</sup> Ich vermute, dass es all diese unterschiedlichen Konnotationen waren, welche schließlich zu der ambivalenten Einstellung der Athener gegenüber ihrem Hauptinstrument führten: die Feindschaft mit Theben; die Opposition Athena (Ratio) und Apollon (Ordnung) versus Dionysos, den rauschhaften, unzivilisierten Thebaner, welche einen Stellvertreterkrieg führten über die ihnen zugehörigen Musikinstrumente Lyra und Aulos. Die Professionalität der Auleten versus den Normalbürger; die Bevormundung des Aulos vor der Stimme/dem Wort; das Erwecken der Leidenschaften der Jugend, was nicht Demokratie-geeignet war; die Assoziation des Aulos mit dem elitären Symposium im Gegensatz zur Gleichheit aller Bürger in der Demokratie.

Während die Ablehnung des dionysischen Blasinstrumentes aus kulturhistorischer und politischer Sicht nachvollziehbar ist, stellt uns das massiv einsetzende Auftreten des Aulos auf Bildquellen seit dem 6. Jahrhundert v. Chr., im kultischen wie auch alltäglichen Musizieren, vor ein größeres Rätsel. Denkbar ist, dass es eine Kombination seiner praktischen und psychogenen Eigenschaften war. Zunächst einmal war der Aulos ein dankbares Reiseinstrument: im Vergleich zu Kithara und Lyra war er klein und leicht. Dazu kamen seine umwerfenden akustischen Eigenschaften, die in vielen antiken Texten beschrieben werden.<sup>740</sup> Als nachteilig könnten sich seine verhältnismäßig schwierige Herstellung (im Vergleich zu Lyra und Syrinx) und die Unmöglichkeit, gleichzeitig zu singen erwiesen haben. Weitere Gründe finden sich in den antiken Schriften selbst. Eine besonders informationsreiche Anekdote hierzu liefert Pseudo-Aristoteles.<sup>741</sup> Er schreibt, dass der Aulos sich besser zur Begleitung von Gesang eignete als die Lyra, da er besser mit der menschlichen Stimme zusammenpasst (aufgrund der Ähnlichkeit des Klanges) und dadurch die Fehler der Sänger kaschieren kann, wohingegen die Lyra diese nur umso deutlicher hervortreten lässt. Da der Klang des Aulos das am häufigste reflektierte Kriterium in den antiken Schriftquellen ist, soll dieser im Folgenden näher betrachtet werden.

---

<sup>739</sup> Bundrick2005, 42.

<sup>740</sup> Zum Klang des Aulos siehe Kapitel 7.

<sup>741</sup> Pseudo-Aristoteles. Pr. 19.9. zitiert nach: West1992, 39.

Die Tonfarbe des Aulos wird als sehr vielfältig beschrieben.<sup>742</sup> West fasst seine wesentlichen akustischen Eigenschaften als „*penetrating tone*“ zusammen.<sup>743</sup> West führt eine Reihe antiker Autoren auf, die den speziellen Klang des Aulos beschrieben haben. Von allen Instrumenten kam der Aulos der menschlichen Stimme am nächsten, konnte schreien und weinen, lachen und flüstern.<sup>744</sup> Er verführte durch seine süßen Weisen, war aber auch furchterregend. Am Grab konnte der Aulos den Klagegesang der Trauerweiber ersetzen (*ololyge*).<sup>745</sup> Aristophanes spricht von einem Klang, der an ein Wespensummen erinnert, die hohen Töne aber konnten „kreischend“ sein und „quaken wie eine Gans“. <sup>746</sup> Pollux nennt eine ganze Liste von Adjektiven für den Aulos: stark, intensiv, kräftig; mit purem Ton (*ligyros*); jammernd, klagend, verführerisch, verlockend.<sup>747</sup> So war es auch von allen Instrumenten der Aulos, dem die meiste Wirkkraft nachgesagt wurde: er hatte die größte Macht, um seltsame Effekte auszulösen.<sup>748</sup> Jemanden zu *beflöten* meinte metaphorisch, jemanden zu behexen, oder zu verfluchen.<sup>749</sup> Auch war der Aulos bekannt für seine Ausdrucksmöglichkeiten und für seine Fähigkeit, Emotionen bis hin zur Ekstase zu erregen.<sup>750</sup> Nicht nur das so unterschiedliche Klangspektrum begründet die psychoaktive Kraft des Aulos; es sind auch der nicht enden wollende Ton und die Schalldichte des einzelnen Tones, die weitaus größer ist als bei Saiteninstrumenten, welche mehr Ober- und Untertöne erzeugen. Ein erfahrener Blasinstrumentenspieler ist durch Zirkularatmung in der Lage einen dauerhaft anhaltenden Ton hervorzubringen. Es ist unbekannt, ob die antiken Auleten diese Technik kannten und anwendeten; der ethnologische Vergleich legt jedoch nahe, dass sie dies taten.<sup>751</sup>

Auch wenn es zu diesem Thema noch keine expliziten Studien aus dem Bereich der Musikpsychologie gibt ist es meines Erachtens naheliegend zu vermuten, dass die Eindringlichkeit eines unendlichen Tones neuronal weitaus beeindruckender ist als eine

---

<sup>742</sup> West führt eine Übersicht der Beschreibungen über den Klang des Aulos auf: West1992, 105–107.

<sup>743</sup> West1992, 105. Die akustische Vielfalt und der penetrierende Ton sind Charakteristika vieler direkt geblasener Blasinstrumente, da durch den Luftstrom durch Kehlkopf, menschlichem Mundraum und Rohrlöcher eine große Varianz der erzeugten Töne möglich ist.

<sup>744</sup> Vgl. West1992, 105.

<sup>745</sup> Wegner1963, 8 und siehe Kapitel 7.

<sup>746</sup> Vgl. West1992, 105.

<sup>747</sup> West1992, 105.

<sup>748</sup> Vgl. Neubecker1994, 128.

<sup>749</sup> West1992, 33.

<sup>750</sup> Neubecker1994, 128 und West1992, 105.

<sup>751</sup> Vgl. West1992, 106.

Folge von Einzeltönen: Die Reizung hält an und das Gehirn bekommt keine Zeit zu Reflektieren. Der Hörer ist permanent in dem Zustand der Hörens und nicht des Verstehens. Diesem Phänomen ist es vermutlich auch zu verschulden, dass Blasinstrumente in Ekstasekulten Verwendung fanden und finden. Schlaginstrumente wie Trommeln haben einen ähnlichen Effekt: die kaum merklich gesteigerten monotonen Rhythmen bringen das Gehirn in eine Art Schock-Zustand – es schaltet auf ‚Bildschirmschoner‘, da die Information der dauerhaften Impulse nach einer Weile unsinnig erscheint und vom Gehirn durch etwas Sinnvolleres ersetzt wird. Daraus entstehen dann Traumreisen, Halluzinationen, Trance und Ekstase. Andauernde schnelle Rhythmen und nicht endende Töne von Blasinstrumenten führen beim Hörer zu einer Veränderung der Hirnströme. Der Rezipient befindet sich in einem schlafähnlichen Zustand; die Wahrnehmung des Selbst und der Umgebung ist stark verändert.<sup>752</sup>

Neben dieser Möglichkeit, einen permanenten Klang zu erzeugen, ist der Klang von Blasinstrumenten psychoaktiver, als jener von gezupften Saiteninstrumenten.<sup>753</sup> Die Schalldichte ist höher, die Wellen liegen enger aneinander und so wird der Ton als besonders eindringlich empfunden. In einem Zustand der Trance, oder der Ekstase – beides Zustände, die durch Musik, Tanz und Drogen bewirkt werden können – wird die Verbindung mit dem Göttlichen als unmittelbarer empfunden, dem Zustand des *enthousiasmos* wird der Weg bereitet.<sup>754</sup> Enthusiasmus bedeutet zunächst, dass ein Mensch von einer Gottheit besessen wird; er *kommuniziert* nicht mit den Göttern, er *wird zu ihnen*.<sup>755</sup>

Es ist also nachvollziehbar, dass gerade ein so intensiv klingendes und tief wirkendes Musikinstrument eine enge Verbindung zum Kult erhielt. Die Opferung am Altar kann als Zelle des griechischen Kultes gewertet werden.<sup>756</sup> Die Hinführung und Wegführung vom Altar in Prozessionen sind zwar Teil des Ritualkomplexes, jedoch mit unterschiedlicher Funktion. Da der Aulos nicht nur dominierend am Altar erscheint, sondern auch in den Prozessionen, müssen wir uns fragen, welche seiner Eigenschaften ihn hierfür als am besten geeignet erschienen ließen. Von einer Ekstase der Teilnehmer im Opferzug ist nicht auszugehen, wenngleich Prozessionen auf den ersten Blick Verwandtschaft mit Wallfahrten und

---

<sup>752</sup> Zur psychoaktiven Wirkung von Musik siehe bspw. Rösing1993.

<sup>753</sup> Bei Streichinstrumenten kehrt sich das wieder um, da durch den Bogen ebenfalls ein dauerhafter, vibrierender Ton erzeugt wird.

<sup>754</sup> Dazu gibt es unzählige Untersuchungen. Ein aktuelles Beispiel: Experiment von Walter Pahnke, Harvard University über die Transzendenz-Erfahrungen bei einer Messe unter Psilocybin, aus: ZEIT ONLINE, Ulrich Schnabel, 11.05.2005.

<sup>755</sup> Zum Enthusiasmus durch Musik siehe Kapitel 2.

<sup>756</sup> Überlegungen zum Ursprung des Opfers und der Prozessionen siehe Kapitel 3.



Pilgerreisen haben mögen, denen ein ‚aus-sich-Heraustreten‘ wesenseigen ist. Eine wie auch immer geartete Exaltation, oder transzendente Zustände der schreitenden Teilnehmer, sind weder auf Vasenbildern noch in antiken Texten widergespiegelt. Die psychoaktiven Eigenschaften des auletischen Spiels sind also nicht zwangsläufig erforderlich für eine geeignete Prozessionsmusik. Es ist naheliegend, die Lautstärke des Aulos als das wesentliche Element herauszustellen, das ihn vor andere Musikinstrumente gehoben hatte. Blasinstrumente, die direkt geblasen werden,<sup>757</sup> wie Aulos und Salpinx, sind die wohl lautesten Instrumente der griechischen Antike.<sup>758</sup> Ähnlich laut können nur große Trommeln erklingen, die im griechischen Musikleben nicht vorkamen.

Innerhalb der Agone scheint eine laute und klare Musik das Ideal griechischer Musik gewesen zu sein, zumindest in der *Alten Musik*, die bis in das 5. Jahrhundert v. Chr. dominierte. West bringt in einer Passage seines Buches viele Belege aus Mythos und Historie, die zeigen, dass ein lauter und klarer Gesang als Ideal galten.<sup>759</sup> Für Instrumentalmusik gilt Ähnliches. So finden sich auch etliche Belege für laute, teilweise sogar ruhestörend laute Musik. Der Aulos etwa war laut genug, einen fünfzig Mann starken Chor allein zu begleiten.<sup>760</sup> Die Fähigkeit zur ohrenbetäubenden Performance eines römischen Blasinstruments, dem Cornu, wird im *Satiricon* des Petron illustriert.<sup>761</sup> Schon ein einzelner Cornu-Spieler ist hier in der Lage ein Donnergetöse auszulösen. Allerdings ist die Lautstärke dem Element der exakten Wiedergabe der Liedvorlage nachzustellen.<sup>762</sup> Wie schon zuvor über die Raumwirkung von Musik betrachtet, kann diese auch als kriegerische Potenz gewertet werden, wenn die Musik kilometerweit ertönt und als Echo zurückkehrt. Es ist anzunehmen, dass laut spielbare Musikinstrumente hoch rangierten, wenn Lautstärke in der griechischen Antike als Ideal gegolten hatte. Zumindest in Bereichen, in denen Potenz zur Schau gestellt werden sollte, wie etwa im Kriegswesen und in den Agonen. Es ist möglich, dass gerade die Lautstärke, ein mit dem Krieg und Wettkampf verbundenes Element, den Aulos an die Spitze der Prozessions-Musikinstrumente gebracht hatte. Doch dies war nicht

---

<sup>757</sup> Die Syrinx ist zwar auch ein Blasinstrument, wird aber nur randgeblasen, d. h. der Mund schließt die einzelnen Röhren nicht ab, sondern bläst den Atem darüber. Dadurch ist die Lautstärke geringer als beim Aulos.

<sup>758</sup> Zum Lautstärkeunterschied von Saiteninstrumenten und Auloi siehe Neubecker1994, 128. Dass der Aulos lauter ist, als Kithara und Lyra werden wohl alle Musiker bestätigen, die Nachbauten davon spielen. Eine wissenschaftliche Untersuchung dazu hat aber noch nicht stattgefunden.

<sup>759</sup> West1992, 44.

<sup>760</sup> West1992, 39, 105.

<sup>761</sup> Petron. Satir. LXXXVIII.

<sup>762</sup> Aristoxenos. Harm. 1.9–10. Cf., Theophr. Fr. 89.13. zitiert nach West1992, 43–44.

der alleinige Grund für die Dominanz des Aulos: es sind vor allem seine kulturellen und historischen Konnotationen, die seinen Wert ausmachten.

## 8 MUSIK, PROZESSION UND RAUM

Durch musikalische Aufführungen, die besonders laut sind und dadurch weithin wahrnehmbar, kann auch eine gewisse territoriale Macht ausgehen. Wie sich das innerhalb von antiken Prozessionen ausgewirkt hatte, soll im Folgenden diskutiert werden. Wenn wir a) davon ausgehen können, dass die Musik in Prozessionen diesen untergeordnet ist und ihre Wirkungen verstärkt und wir b) das Wesen von Prozessionen auch als eine politische, da territoriale Handlung interpretieren, wie im Kapitel 3 gezeigt wurde, so stellt sich die Frage, ob die Dominanz des Aulos in Prozessionen auch durch seine Lautstärke und damit territorial-potenten Eigenschaften zu begründen ist.

Der Charakter der Prozessionen änderte sich im Verlauf des Untersuchungszeitraums wesentlich. Bömer zeigt, wie Prozessionen während des Überganges zum Hellenismus immer mehr zu einem Barometer der Macht wurden – die Herrschenden stifteten sich ihren Kult selber und inszenierten so ihren Herrscherkult. Auch Barbarengottheiten konnten nun durch Opfer und Prozessionen geehrt werden.<sup>763</sup> Dadurch stieg die Zahl der Prozessionen beträchtlich an: „[...] in hellenistischer Zeit konnte man fast täglich in einer anderen Stadt eine Prozession sehen“, so Bömer.<sup>764</sup> In der nachklassischen Zeit ist von den religiösen Wurzeln der festlichen Umzüge nur noch wenig zu sehen, schreibt Bömer, vielmehr gehe es um „propagandistisches Auftreten von Menschen, die es darauf anlegen, die Besonderheit ihrer religiösen Übungen in der Öffentlichkeit zu demonstrieren [...]“.<sup>765</sup>

---

<sup>763</sup> Vgl. Bömer1952, 1895.

<sup>764</sup> Bömer1952, 1895.

<sup>765</sup> Bömer1952, 1897.

## Der Aulos und die Demokratie

Der Vormachtstellung des Aulos tritt auffälligerweise parallel zu dem Beginn der Demokratie auf.<sup>766</sup> Jenes politische System, welches die wohl größten aller sozialpolitischen Veränderungen bewirkte, die sich im Alten Griechenland ereignet hatte und die ihre Spuren bis in die heutige Zeit legen konnte.<sup>767</sup> Bundrick hat in Bezug auf die griechische Musikpraxis festgestellt, dass diese den politischen Wandel in Athen spiegelt: von einer aristokratischen Gesellschaft zu einer demokratischen.<sup>768</sup> Der sozio-politische Wandel beruhte auf einer äußersten Zwangslage Griechenlands in der archaischen Zeit: Bauern waren in Schuldknechtschaft geraten und wurden ins Ausland verkauft, der Bevölkerungsüberschuss konnte nicht mehr organisiert und in Kolonien abgeleitet werden, es drohten Armut und Wehrlosigkeit im Falle eines Krieges von außen. In dieser prekären Lage konnte Solon Anfang des 6. Jahrhunderts v. Chr. mit seinen eunomischen Gesetzen einen fruchtbaren Boden vorfinden. Die Perserkriege und die Peloponnesischen Kriege des 5. Jahrhunderts v. Chr. beschleunigten dann den Prozess der Demokratiebildung. Über die Kleisthenische Reform bis hin zu Perikles wurde v. a. das Adelsgeschlecht im Verlauf des 5. Jahrhunderts zunehmend politisch geschwächt, denn Demokratie bedeutet die Macht aller Bürger, unabhängig von Besitz und Herkunft.<sup>769</sup> Ein derart eklatanter Wandel in der Geschichte Griechenlands fand in vielerlei Hinsicht seinen Niederschlag: dabei war es an den Mythen und den Bräuchen, die neue Ordnung zu inkorporieren und zu verbreiten.<sup>770</sup> Vor diesem Hintergrund lassen sich auch die Veränderungen der Bildthemen auf Vasen, Reliefs, Statuen und anderen Bildträgern interpretieren, die seit Beginn der klassischen Zeit ihren Einzug nahmen: Der Bürger, die Gemeinschaft stand nun im Mittelpunkt, der Adel verlor zunächst an Macht. Zur Stützung dieser neuen Ordnung bedurfte es ästhetischer und kulturnaher Mittel zur Kommunikation und Festigung. Alltag, Bräuche und Riten mussten der neuen Ordnung angepasst werden, damit sie von der Bevölkerung als verbindlich empfunden

---

<sup>766</sup> Solons Reformen im Beginn des 6. Jh. v. Chr. können als Grundstein für die attische Demokratie gewertet werden. Im 6. Jh. ist der Aulos auf den antiken Bildern das dominierende Musikinstrument und verdrängt die davor dominierenden Saiteninstrumente (Vgl. Kapitel 6).

<sup>767</sup> Zur Entwicklung und Bedeutung der attischen Demokratie siehe Meier1983.

<sup>768</sup> Bundrick2005, 197: "Changes in musical imagery from the end of the sixth century through the fifth seem to reflect larger socio-political changes that bring Athens from a more aristocratic society to ostensibly more democratic one".

<sup>769</sup> Von der Macht ausgeschlossen waren Sklaven, Metoiken (Fremde), Frauen und Männer unter 20 Jahren.

<sup>770</sup> Zur Funktion von Mythen zur Verstetigung neuer politischer Ordnungen siehe Kapitel 3 und Connor2000. Kirk weist auf die langlebigste Mythentheorie von W. Robertson Smith hin, die besagt, dass Mythen alte, unverständlich gewordene Rituale nachträglich zu erklären versuchen (Kirk1980, 63).

werden konnten.<sup>771</sup> Dabei ist die Musik besonders geeignet, die neuen ‚Schwingungen‘ zu realisieren, denn sie wirkt direkt, ist schnell wandelbar und ertönte bei nahezu allen Anlässen des öffentlichen und kultischen Lebens. Nicht umsonst nahmen die regelmäßig wechselnden politischen Herrscher der Demokratie einen bewussten und direkten Einfluss auf die Musikausübung und die Lieder jener Zeit.<sup>772</sup>

In Anbetracht dieser Ausgangslage ist es zu vermuten, dass der Dominanz des Aulos auch mit der Einführung der Demokratie zu begründen ist. Der Aulos war das einzige Musikinstrument, das sowohl mit der Aristokratie (durch das Symposium), als auch mit den einfachen Menschen verbunden war.<sup>773</sup> Dadurch war er geradezu prädestiniert, als das demokratische Musikinstrument symbolisch zu werden. Adlige, wie auch das gemeine Volk liebten den Klang der Auloi. Koller geht davon aus, dass der Aulos vor allem das Musikinstrument der unteren Schichten war: „Immer blieben diese Wirkungen [des Aulos] auf die unteren, breiteren Schichten des griechischen Volkes beschränkt, sie werden in den Parteikämpfen von den Demokraten kräftig gefördert, von den Aristokraten als ‚der Sklaven würdig‘, als ‚ungriechisch‘, ‚asiatisch‘, ‚phrygisch‘ verschrien.“<sup>774</sup> Diese Beobachtung hält jedoch der Sachlage nicht stand, dass der Aulos auch das Musikinstrument des Symposiums war.

Im Aulosklang verbanden sich nicht nur die sozialen Schichten, sondern auch die Geschlechtergruppen: so ist er das einzige Instrument, dass von allen gespielt wurde.<sup>775</sup> Jung und alt, Frauen und Männer, Jugendliche und Kinder, Profimusiker und Sklaven: sie alle wurden mit dem Aulos abgebildet. Bundrick zeigt in ihrer ikonografischen Analyse des Bildmaterials der klassischen Zeit, dass der Aulos nicht nur in Schulen unterrichtet wurde, sondern auch in Konnotation mit den ehrwürdigen Musen, respektablen Bürgerinnen und auch mit Apollon gebracht wurde.<sup>776</sup> Durch diese Vielfältigkeit ertönte der Aulos häufiger, als die anderen Musikinstrumente. Peter Wilson wertet den Aulos als *das* attische Musikinstrument, das den Klang der Stadt nachhaltig prägte: “And one instrument in particular was to be found in almost every corner of the city’s activities: in its numerous festivals; at the central act of

---

<sup>771</sup> Zur Verwendung von Musik und Kunst in sich neu bildenden Organisationen siehe Kapitel 2: Musik als Zivilisationstechnik.

<sup>772</sup> Siehe dazu Voigt2008, 109–111.

<sup>773</sup> Siehe Bundrick2005, 40.

<sup>774</sup> Koller1963, 142.

<sup>775</sup> Vgl. Kapitel 6.

<sup>776</sup> siehe Bundrick2005, 41.

religion; sacrifice; on board every trireme; in the symposium; at weddings and funerals. The penetrating sound of the *aulos* was at the heart of most of the important collective activities of Athenian life”.<sup>777</sup>

Ich möchte also den Aulos als ein Symbol für die aufkommende Demokratie in Athen identifizieren. Im nächsten Schritt möchte ich zeigen, dass die Musik des Aulos wesentlich für Prozessionen ab der spätarchaischen und klassischen Zeit wurde, indem ich die Konstitution von Raum durch Prozessionen näher beleuchte.

## Konstitution von Raum durch Prozessionen

Prozessionen konstituieren Räume: Für den Zeitraum des Durchschreitens verleiht die Prozession dem Raum ihren Charakter. Ohne dauerhafte optische oder andere physische Markierungen verliert die Einfärbung jedoch an Kraft, wenn die Erinnerung, der Nachhall der Prozession vergessen wird. Deshalb liegt die Raum-konstituierende Kraft von Prozessionen vor allem im Moment der Performance und in der regelmäßigen Wiederholung dieser, mit den Worten der Soziologin Martina Löws: in der Syntheseleistung.<sup>778</sup> Stein gewordene Erinnerungen an Routen von Prozessionen finden sich erst ab der hellenistischen Zeit. So gibt es regelrechte Prozessionsstraßen, die auch als solche architektonisch markiert sind. Das Heiligtum der Artemis in Magnesia am Mäander ist ein gutes Beispiel für diese Steinwerdung: ein Wegabschnitt wird als Prozessionsstraße beschrieben, auf dieser sind auf dem Boden eingravierte Markierungen, wer an dieser Stelle zu stehen hatte, wo die Musiker und Tänzer gruppiert waren, und wo die Kultfunktionäre im einzelnen Platz zu nehmen hatten.<sup>779</sup> In der römischen Kaiserzeit kamen diese Stand-Prozessionen immer mehr in Mode; das einst Ephemere wurde manifestiert und institutionalisiert. Für den Beginn der bildlichen und schriftlichen Überlieferung griechischer Prozessionen ist ein manifester Charakter nicht nachgewiesen. Daher muss, dies ist zunächst die These, die Syntheseleistung von Prozessionen umso deutlicher zum Vorschein treten. Wie könnte diese

---

<sup>777</sup> Wilson 1999, 58.

<sup>778</sup> Die *Syntheseleistung* gehört mit dem *Spacing* zu den Prozessen, welche Räume konstituieren, so Löw. Spacing bezeichnet dabei „das Platzieren von sozialen Gütern und Menschen, um Ensembles von Gütern und Menschen als solche kenntlich zu machen“ (Bsp.: Ortseingangs und –ausgangsschilder). Das Spacing beinhaltet das Errichten, Bauen oder Positionieren in Relation zu anderen Platzierungen. Die Syntheseleistung meint den ephemeren Prozess, in welchem Wahrnehmungs-, Vorstellungs- oder Erinnerungsprozesse Güter und Menschen zu Räumen zusammenfassen (Löw 2007, 159).

<sup>779</sup> Vgl. Dissertation von Kristoph Jürgens, TOPOI, bisher noch nicht veröffentlicht.

Syntheseleistung besser inszeniert werden, als durch eine markante Musik und andere musische Performances? Der Aulos eignete sich für die Markierung von Raum, von Grenzen umso mehr, als dass er mit seiner Lautstärke und vielfältigen Klangfarbe anderen Musikinstrumenten um Längen voraus war. Wenn Prozessionen zwar zeitlich begrenzt sind, so haben sie doch ein anderes wichtiges Merkmal: sie markieren die Grenzen des Raumes. Jörg Gengnagel betont die politische und aggressive Wirkung von Prozessionen. Indem Gruppen einen Raum durchschreiten, proklamieren sie diesen für sich, andere konkurrierende Gruppen können dies als einen aggressiven Akt deuten.<sup>780</sup> Beginn und Ende der Prozessionen konnten als Markierung des Raumes, in zeitlicher, wie in territorialer Hinsicht, gewertet werden. Innerhalb dieses Grenzbereiches galten andere Verhaltensnormen für die Teilnehmer.<sup>781</sup> Das besondere Verhalten der Prozessions Teilnehmer beschrieb wiederum den Raum als einen besonderen Ort.

## Portabler Raum

Ein Raum kann zunächst einmal als ein Container verstanden werden, in welchem sich verschiedene Gegenstände befinden, Handlungen stattfinden, Menschen, Tiere und Pflanzen miteinander interagieren. Anknüpfend an Löws Begriff des *spacing*,<sup>782</sup> versteht die Musikwissenschaftlerin Christa Brüstle das Akustische als ein zentrales Element für die Raumwahrnehmung. Der Klang trägt als Bestandteil der „Einrichtung“ dazu bei, die unterschiedlichen Raumkomponenten miteinander zu verbinden.<sup>783</sup> Ein Echo kann beispielsweise als ein verbindendes Element verstanden werden, da es von Gegenständen reflektiert oder absorbiert wird.<sup>784</sup> Natürliche Räume, d. h. keine theoretischen (Gedanken-) Räume, sind eng verbunden mit dem akustischen Element, da alle Lebewesen und Pflanzen, sowie natürliche und künstliche Prozesse auch als Schall wahrnehmbar sind. Der Klangforscher Richard Murray Schafer untersucht seit einigen Jahrzehnten diesen akustischen Fingerabdruck für die unterschiedlichsten Gebiete: „Vögel und andere Tiere

---

<sup>780</sup> Gengnagel2008, 5. Zur territorialen Wirkung von Prozessionen siehe auch Kapitel 3.

<sup>781</sup> Vgl. Gengnagel2008, 5 und Kapitel 6.

<sup>782</sup> Löw2007, 158–159 und Fußnote 136.

<sup>783</sup> Brüstle2009, 115. Unter dem Akustischen subsumiert Brüstle ein Begriffsfeld, dass sich aus Ton, Stimme, Laut, Geräusch und Schall zusammensetzt (Vgl. Brüstle2009, 113).

<sup>784</sup> Nicht nur Fledermäuse erfahren über die Reflexion des Schalls die Größe und Beschaffenheit eines Raumes. Auch unser Gehör orientiert sich am Schall der Raumkomponenten. So kann ein Blinder durchaus Größe, Inhalt und materielle Beschaffenheit eines Raumes erhören.

sowie weitere Naturgeräusche bilden Schafer zufolge ebenso wie städtische Geräusche sogenannte *soundscape*s oder Lautsphären aus, die eine Gegend oder ein Revier beherrschen oder sich überlagern und in Wechselwirkung miteinander stehen“.<sup>785</sup> Jeder Raum hat seine eigenen akustischen Eigenschaften. Andersherum kann durch die Evozierung raumspezifischer Geräusche der ursprüngliche Raum an einem anderen Ort mental greifbar, besser gesagt: hörbar gemacht und dadurch sehr lebhaft erinnert werden.<sup>786</sup>

Auch im privaten Bereich kann durch Geräusche, vor allem durch Musik, ein Gedankenraum, ein Ort oder ein Gefühl erinnert werden. Diese Erinnerung durch Musik kann je nach Aufmerksamkeitsgrad so stark sein, dass der Hörer sich in anderen Zeiten und Räumen wähnt. Dieser Effekt wird hier als ‚portabler Raum‘ bezeichnet. Gemeint ist ein virtueller Raum, der durch Akustik, Geruch, Sprache, taktiles Erfassen, also durch alle Sinne erinnert und belebt wird. Durch die Musik kann in einem Raum ein *anderer* Raum erschaffen werden, der örtlich und zeitlich unabhängig von dem ersten Raum existiert. Der *portable Raum* besteht nur für den Zeitraum der Sinnes-Erregung. Dieser Erinnerungs-Raum kann für mehrere Hörer erschaffen werden (Bsp. bei Festen, Umzügen, etc.), oder aber auch nur für einen einzelnen Hörer, der die akustische Erregung unhörbar für andere in sich aufnimmt.<sup>787</sup> Diese Art von *portablem Raum*, welcher nur von einem Hörer wahrgenommen wird, ist ein neues Phänomen der letzten Jahrzehnte. Hier wirkt die Musik als trennendes Element, im Gegensatz zu dem ursprünglichen Effekt der Musik, ihre Hörer emotional miteinander zu verbinden, auf einer Gleichschwingung zu eilen.

Bei dem ersten Beispiel kann von einer performativen Handlung gesprochen werden. Durch ihre akustische Inszenierung verändert eine Gruppe von Menschen bewusst ihre Raumwahrnehmung, aber auch die Raumwahrnehmung von zufällig dazu tretenden Menschen. Ein nach außen hin hörbarer Klang prägt also den Raum performativ. Anders sieht es im zweiten Beispiel aus: der Raum wird nur von einer einzelnen für eben dieselbe Person inszeniert und wahrgenommen. Es kann von einer bewussten Veränderung der Raumwahrnehmung gesprochen werden, hervorgerufen durch eine inszenierte Handlung (das Einschalten der Musik). Nach Brüstle ist Klang performativ und prägt den Raum: „Der Raum im Sinne des Ereignis- und Aufführungsraums – und dies kann durchaus auch ein

---

<sup>785</sup> Christa Brüstle, Klang als performative Prägung von Räumlichkeiten, (Brüstle2009, 127–128).

<sup>786</sup> Die psychische Kraft der Geräusche wird mittlerweile in sämtlichen Lebensbereichen von Medien und Wirtschaft angewandt wie etwa in Kaufhäusern mit Vogelgezwitscher; Nachrichtensendungen mit permanent unterlegtem rhythmisch gleichbleibendem Akkord, der Aufregung erzeugt.

<sup>787</sup> Als Beispiel hierfür sind Kopfhörer zu nennen, die von vielen Menschen in öffentlichen Verkehrsmitteln getragen werden. Die dadurch gehörte Musik ist eine selbstgewählte, welche die Hörer mit bestimmten erwünschten Emotionen versorgt und sie dadurch von den anderen Menschen abgrenzt.



Vorstellungs- oder Erinnerungsraum sein – ist dabei ein Medium für Klang, das den Klang einerseits beeinflusst, und das andererseits von ihm beeinflusst wird.“<sup>788</sup>

Auf die Prozessionen der archaischen und klassischen Zeit angewendet, ermöglicht die musikalische Performance während der Prozession die Erschaffung eines *sacred space*, in welchem sich die kultische Handlung ereignen kann. Dabei ist Musik nur eine von verschiedenen performativen Handlungen, die während der Prozessionen stattfanden: Räucherwerk, welches häufig auf Abbildungen von Prozessionsbildern zu sehen ist,<sup>789</sup> optische Pracht durch die geschmückten Teilnehmer und bekränzten Opfertiere, der Genuss von guten Speisen wie Wein und Fleisch trugen das Ihrige dazu bei. Den Teilnehmern wurde es so ermöglicht, das Festgeschehen deutlich vom Alltag trennen – nach dem Philosophen Odo Marquard essentiell, um eine regulierende Wirkung erzielen zu können.<sup>790</sup> Assmann betrachtet das Fest (und dies gilt auch bei den Griechen) als den Ort des Anderen, der benötigt wird, um angestaute Energien aus dem Alltag zu transformieren und zu regulieren.<sup>791</sup> Diese Transformation bietet den Nährboden für göttliche Erfahrungen, wie etwa Epiphanie oder Enthusiasmus.<sup>792</sup> Für das antike Griechenland kann angenommen werden, dass die durch den Kult regulierte regelmäßige Verbindung mit dem Göttlichen die Gemeinschaft in ihrem gemeinsamen Kult bestärkte, als Katalysator angestauter anti-sozialer Energien wie Hass und orgiastische Triebe fungierte, und die Teilnehmer eines Ewig-Gleichen versicherte. Das Göttliche war die Konstante. Gleichzeitig boten Rituale durch ihre festen Strukturen die Möglichkeit, sicher miteinander in Kommunikation zu treten: „Das Ritual ermöglicht es den Teilnehmer auf eine undiskutierbare, da traditionelle Art und Weise miteinander zu interagieren“, fassen Köpping und Rao allgemein für die Wirksamkeit von Ritualen zusammen.<sup>793</sup> Die beiden Anthropologen nennen noch weitere Funktionen der Rituale: Durch den bekannten Ablauf der ritualisierten Handlungen macht sich etwa der Ausführende frei davon, über seine eigenen Handlungen nachdenken zu müssen. Dieser meditative Freiraum kann bei gleichzeitiger körperlicher Aktion mit eigener Kreativität oder mit einem Zugang zum Göttlichen gefüllt werden.<sup>794</sup> Diese Wirkmechanismen der Rituale sind auch auf das spezielle Ritual der Prozessionen anwendbar. Hinsichtlich der ‚sicheren

---

<sup>788</sup> Brüstle2009, 114.

<sup>789</sup> In sogenannten *Thymiaterien* (= Räuchergefäßen) transportiert.

<sup>790</sup> Marquard1988, 413–415.

<sup>791</sup> Hierbei referiert er auf Foucault, der in seinen Heterotopien die Anderen Orte ‚erfand‘ (Foucault1967) Assmann1991, 13, 17.

<sup>792</sup> Zur Epiphanie siehe Kapitel 7.

<sup>793</sup> Köpping – Rao2008, 23.

<sup>794</sup> Köpping – Rao2008, 23.

Kommunikation' sei an die Chöre erinnert, die von allen Polisbürgern getanzt werden mussten.<sup>795</sup> Musik und Tanz waren dabei die indiskutable Art, miteinander in Kontakt zu treten. Auch der Zugang zum Göttlichen wird, wie gerade gezeigt wurde, durch Musizieren und Tanzen begünstigt.

Das Herausragende gerade der akustischen Performances ist ihre räumliche Ausdehnung über die Grenzen der Feiernden hinaus. So sind Geräusche und Musik von größeren Menschengruppen über größere Distanzen hinweg wahrnehmbar, wie im Kapitel 7 gezeigt wurde. Durch diese Eigenschaft von Musik, grenzüberschreitend zu sein, markiert sie Räume über die Route der Prozessionen hinaus. Ich möchte vorschlagen, dies auch als eine akustische Markierung von Revier zu verstehen, wie es im Tierreich üblich ist.<sup>796</sup> Für eine Prozessionsmusik gilt daher: je lauter sie ertönte, desto beeindruckender war sie, desto weiter wurde sie wahrgenommen und wurde dementsprechend provokanter interpretiert. Der *sacred space* endete nicht unbedingt an den Grenzen der wahrnehmbaren Musik, da heilige Räume durch vielfache Performance kreiert werden. Die akustisch weiterreichende Musik ist daher als ein Überschuss von kultischer Handlung interpretierbar. Da es kultisch gesehen nutzlos ist, den heiligen Raum durch Musik zu erweitern, ist daher der territoriale Faktor eine Möglichkeit, Lautstärke in Kulte zu verstehen. Insgesamt lassen sich also folgende mögliche Gründe für eine laute Musik in Prozessionen anführen:

1. Beeindrucken der Teilnehmer, Förderung der festlichen Stimmung.
2. Rauschzustände evozieren. Gleichschwingung der Teilnehmer.
3. Territorialer Machtanspruch.

---

<sup>795</sup> Siehe Kapitel 2.

<sup>796</sup> Vgl. dazu bspw. Geissmann2002 in seiner Habilitationsschrift über das Kommunikationsverhalten von Gibbons.

## 9 NACHHALL

Die Veränderung auf den Bildern antiker Gefäße seit der archaischen Zeit zeigt den Rationalisierungsprozess der griechischen Gesellschaft gegenüber ihren Göttern an. Die Selbstverständlichkeit, an die Existenz der Götter zu glauben, nahm seit der archaischen Zeit beständig ab. Platon ärgert sich in seinen Gesetzten über den „falschen Glauben der Hellenen“.<sup>797</sup> Allerdings ist auch die ‚natürliche‘ Religiosität nur ein nachträgliches Konstrukt. Wie Roberto Calasso bemerkt: „Jede Ursprungszeit ist eine Zeit, in der es heißt, die Götter seien *fast* verschwunden“.<sup>798</sup> In der Epik der Ilias erscheint Zeus schon gar nicht mehr auf Erden, er schickt Apollon, Athena und Hermes zu den Menschen. Calasso wertet dies als Zeichen eines allmählichen Rückzuges der Götter aus der Menschenwelt: Von nun an lebten sie ihr Dasein gefangen in den Mythen, den Tempeln und Altären. Erscheinen werden sie nur noch auserwählten Menschen.<sup>799</sup> Platons Kritik spiegelt die neue Ausrichtung der Kultfeiern als Anlass für regelmäßige Feiern und Fleischverzehr. Immer weniger ging es um Götter, als wundertätige Entitäten, die man fürchtete. Dann wurde die Existenz der Götter gar ganz in Frage gestellt: In spätklassischer Zeit begann ein Rationalisierungsprozess, in welchem die Götter als „bedeutende Menschen“ identifiziert wurden, „deren Taten für die Menschheit ihnen erst im Laufe der Zeit göttergleichen Status verschafft hätten“, wie Kai Brodersen zusammenfasst.<sup>800</sup>

Nähern wir uns wieder der Ausgangsthese, dass die Musik im Verlauf der archaischen Zeit den territorialen Charakter der Prozessionen bestärkte und dementsprechend ausgewählt wurde. Dazu verbinde ich folgende drei Thesen:

1. Polignacs These über die Raumnahme der archaischen Zeit per Kultarchitektur.
2. Grafs These über die Verbindung und Aufladung der Tempelarchitektur mit Prozessionen.
3. Meine Analyse der Fähigkeit zur Lautstärke der Auloi.

---

<sup>797</sup> Plat. Leg. 887c–e.

<sup>798</sup> Calasso2003, 12.

<sup>799</sup> Calasso2003, 12.

<sup>800</sup> Brodersen2002, 10.

Polignac fasst zusammen, dass die archaische Welt einen Raummangel aufzuweisen hatte, im Gegensatz zur vorangehenden geometrischen Zeit.<sup>801</sup> Diese neue Konkurrenz um Lebens- und Bewirtschaftungsraum zeigte sich archäologisch an der Ausweitung der kultischen Aktivitäten über die Stadtgrenzen hinaus.<sup>802</sup> Polignac und Graf verweisen weiter darauf, dass die kultische Aufladung und regelmäßige Nutzung der Tempel und heiligen Orte durch Prozessionen und die anschließenden Opferhandlungen notwendig waren, um den Raum zwischen der Stadt und dem extraurbanen Heiligtum zu definieren und in Anspruch zu nehmen.<sup>803</sup> Zwei in der Musikgeschichte gängige Thesen konnten erhärtet und spezifiziert werden: Der Aulos war seit der archaischen Zeit das zentrale, dominierende Instrument im Kult und der besondere Status der Musiker wurde im Verlauf vom 6. zum Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. geringer.<sup>804</sup> Vom ‚göttlich beseelten‘ Priester-Sänger, der als Medium zwischen den Welten fungierte, wurde er zum bezahlten Techniten, der sowohl zum Opferakt als auch im Symposium spielte, herumreiste und sich mit seiner Musik feilbot.<sup>805</sup> Doch nicht nur der Status der Musiker änderte sich, sondern auch die Funktion der Musik, wie im Kapitel 7 gezeigt wurde: zunächst wurde unter der Regie der Priesterkaste für die Götter musiziert, damit sie das Opfer annahmen und ihre Bitte erhörten. Seit dem Ende der archaischen Zeit, richtete sich die Musik mitsamt dem Pomp des kultischen Aufmarsches an die Zuschauer und Teilnehmer, kurz: die Bürger der Polis sollten beeindruckt sein von dem großen Aufwand, den der Euerget einem bestimmten Gott zollte.<sup>806</sup>

Bilder und Texte der frühen archaischen und geometrischen Zeit spiegeln eine deutlich andere Rolle der Musik im Kult wieder als in späteren Zeiten. Im Zentrum der künstlerischen Wiedergabe standen in der frühen archaischen Zeit Gottergebenheit, Beseeltheit durch die Götter und das Gefallen-Erwecken mit Musik und anderen Kultakten wie Gaben. Die Phorminx war dabei ein ausgesprochen geeignetes Instrument, um dieser Rolle zu entsprechen: zu ihrem Spiel konnte gesungen werden (das Lob der Götter), ihr Klang war eher leise und bescheiden und diente nur der Begleitung der Worte. Räume konnten nur über kurze Distanzen mit Phormingen und anderen Saiteninstrumenten beschallt werden.<sup>807</sup>

---

<sup>801</sup> De Polignac1995, 37–40.

<sup>802</sup> Vgl. auch Kapitel 3.

<sup>803</sup> De Polignac1995 und Graf1996.

<sup>804</sup> Kapitel 6.

<sup>805</sup> Vgl. Kapitel 2: Priestersänger und Berufsmusiker.

<sup>806</sup> Der ausführende Euerget zeigt einerseits musikalischen Geschmack, also *charis*, andererseits Demut, durch seine große Opfergabe des gesamten von ihm ausgerichteten Festes und natürlich beweist er durch einen großen Aufwand, dass er finanziell dazu in der Lage ist, d. h. dass er Macht hat. Vgl. dazu Voigt2008, 123.

<sup>807</sup> Zur Lautstärke der griechischen Musikinstrumente siehe Kapitel 7.

Dadurch konnten nur wenige Menschen die Musik wahrnehmen. Die Raumwirkung des Klanges spielte demnach keine Rolle. Vergleichbare Kommentare gibt es in Homers Epen nur in Bezug auf den Krieg, worin bestimmte Klänge von Instrumenten, Gesängen und Schlachtrufen als grauenerregend empfunden wurden.<sup>808</sup> Für die vorliegende Untersuchung kann daher gelten: in der geometrischen und früharchaischen Zeit standen sich die Musik im Kult und im Krieg noch konträr gegenüber. Erst mit der Notwendigkeit der Raumnahme und Raumverteidigung vermischten sich kriegerische/dominierende Intentionen mit kultischen Handlungen. Der rasante Anstieg der Prozessionen seit der archaischen Zeit und die hauptsächliche Verwendung der Auloi sehe ich als Anzeiger für diese neue territoriale Ausrichtung der kultischen Umzüge. Aus religiösen Motiven der Kommunikation mit den Göttern, so lässt sich schließen, wurden territoriale Motive, die nahezu frei von kultischer Handlung waren und sich an die Prozessionsteilnehmenden selbst richteten. Diese neue Orientierung am Territorialen zeigt sich auch in den antiken Kommentare selbst: hier werden die Lautstärke und Beeinflussbarkeit der Menschen einerseits betont, andererseits die neue Verbindung der Auloi mit dem Kriegswesen dargestellt.<sup>809</sup>

## **Die Weisheit der Leier und der Sog des Aulos**

Zwei verschiedene kultische Handlungs- und Denkräume eröffnen sich im betrachteten Zeitraum, die sich um die zwei Hauptinstrumente der Griechen einordnen lassen: die Leier<sup>810</sup> und der Aulos. Seit ihrem Auftreten sind mit der Leier schamanistische Musiker-Priester verbunden, die mit ihren in Hexametern gesungenen heiligen Versen die Götter anriefen und besänftigten.<sup>811</sup> Die Pythagoreer sahen in der Leier das Abbild des Kosmos, wie Franklin betont: „the tuning of the lyre was seen as a microcosm of a universal Harmony, of which the human body and soul were material echoes“.<sup>812</sup> Weiter verweist Franklin darauf hin, dass in Mesopotamien eine Traditionslinie begann, die sich bis ins Mittelalter und später erhalten hat: der prophetische König mit der Leier.<sup>813</sup> Die Leier ist in ihrem Ursprung also stark

---

<sup>808</sup> Vgl. Kapitel 6.

<sup>809</sup> Vgl. Kapitel 7.

<sup>810</sup> Kithara, Phorminx und Chelysleier werden hier, als Synonym für Saiteninstrumente des epischen Gesanges, vereinfachend als Leier bezeichnet.

<sup>811</sup> Kapitel 2.

<sup>812</sup> Franklin2006, 380.

<sup>813</sup> Franklin2006, 389.

verbunden an das Göttliche und seine königliche Vertretung auf Erden.<sup>814</sup> Performatorisch tritt die Leier mitunter im Rahmen von Reigentänzen auf, deren Kern der magische Kreis ist. Der Leierspieler spielt in ihrer Mitte.<sup>815</sup>

Auf der anderen Seite steht der Aulos, dessen Existenz zeitlich ebenso weit nachgewiesen werden kann, wie die Leier,<sup>816</sup> doch eine andere musikalische Tradition beschreibt. Der Aulos ist eher mit Prozessionen verbunden, selten nur mit Reigen.<sup>817</sup> Prozessionen – betrachtet als aufgebrochene Reigentänze – sind vermutlich auch entstanden, um ein Opfertier angemessen zur Schlachtung zu geleiten.<sup>818</sup> Aus der in der archaischen Zeit expandierenden Bevölkerung resultierten größere Entfernungen von Heiligtümern an die Grenzen des Territoriums und damit längere Wege für Prozessionen.<sup>819</sup> Der Aulos, der laut und durchdringend erklingen konnte, eignete sich zur musikalischen Begleitung von Prozessionen besser, als die leiseren Saiteninstrumente. Ekstatisch erklang der Aulos in Begleitung der Tympana, wenn Dionysos in den *Bakchen* des Euripides durch die Zauberei der Klänge ganz Theben zum Tanzen bewegt und als ‚Schwärmende‘ in das Gebirge führt.<sup>820</sup> Der Sog des Aulos erinnert an einen Mythos des 12. Jahrhunderts über den Rattenfänger von Hameln, der nicht nur Ratten und Mäuse, sondern auch sämtliche Kinder aus Hameln mit seiner ‚Pfeife‘ mit sich zog. Wer nie einen Aulos gehört hat, der stelle sich einen Dudelsack vor, der konsequenten Weiterentwicklung des Doppelrohrinstrumentes, das am besten per Zirkularatmung gespielt wurde.<sup>821</sup> Dieser eindringliche und nie endende Klang ist betörend und zieht unwillkürlich an. Der magisch verführerische Aulos, der ganze

---

<sup>814</sup> Die Sänger der homerischen Epen begleiteten sich allesamt mit der Leier/Phorminx, sie galten als prophetisch und waren nicht selten blind (Vgl. Kapitel 2).

<sup>815</sup> Zum magischen Kreis siehe Kapitel 3.

<sup>816</sup> Im Königgrab von Ur fanden sich die silbernen Auloi und die die Stierleier und datieren die ersten Auloi somit auf das 3. Jahrtausend v. Chr.

<sup>817</sup> Vgl. Kapitel 5. Das protogeometrische Gefäß PA 4 mit einem Duo aus Auleten und Leierspieler beim Reigentanz kann als Übergang bezeichnet werden.

<sup>818</sup> Zur Prozession als aufgebrochene Reigen siehe Kapitel 3.

<sup>819</sup> Vgl. Kapitel 8.

<sup>820</sup> Eur. Bak. 115–116.

<sup>821</sup> Dass der Dudelsack schon den Griechen der vorrömischen Antike bekannt war ist nicht überzeugend, wenn auch der Mythos des Marsays einen Schlauch enthält (Vgl. dazu Martin Vogel, Der Schlauch des Marsays, in: Häutung: Lesarten des Marsyas Mythos, Ursula Renner (Hg.), Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, 2006), da sich nicht ein Exemplar archäologisch, ikonografisch oder in antiken Texten nachweisen lässt. Der erste Nachweis ist der Ask-Aulos, gefunden in der Oase Fayum, datiert auf das 2. Nachchristliche Jahrhundert. Auch die Orgeln, die schon in hellenistischer Zeit erfunden wurden, zeigen eine logische Weiterentwicklung der Hauptfunktion des Aulos betörend und unaufhörlich zu sein: ihr Name verewigt den Ursprung: *hydraulos* heißt einfach Wasser-Aulos, da die frühen Orgeln mit Wasser betrieben wurden.

Völkerscharen hinter sich herziehen konnte, steht der Leier gegenüber, dem Instrument, das sich mit Göttergesängen, Königen und Reigentänzen von kleineren Gemeinschaften verbinden lässt. Der Aulos, stand für laute, rein instrumentale, virtuose (säkulare) Musik.<sup>822</sup> In Verbindung mit ekstatischer Musik, Wein und anderen Rauschmitteln, ermöglichte die dionysische Religion – wie die Anhänger des Dionysoskultes illustrieren – Gruppentrancen, Gegenwelterleben (Tiere zerreißen, Orgien) und, wie Kaden zusammenfasst „totemistische Verwandlungen“ in Satyrn und Mänaden.<sup>823</sup> Der Kult des phrygischen Gottes zog ‚wie die Pest‘ durch den griechischen Kulturraum und machte sich Widersacher durch Wahnsinn gefügig.<sup>824</sup>

Der Leier wird orgiastisch-betörende Potenz nicht nachgesagt.<sup>825</sup> Sie, welcher den Worten Orientierung in der Tonhöhe gab und sie nur umschmeichelte,<sup>826</sup> ist zentrales Werkzeug der antiken Erinnerungsmaschinerie: des epischen Gesanges.<sup>827</sup> Nicht nur die kulturellen Praktiken, sondern auch der epische Gesang sind Grundpfeiler des kulturellen Gedächtnisses schriftloser Gesellschaften.<sup>828</sup> Dem Kontext des Aulos hingegen entspräche eher das, was der Ethnologe Victor Turner als *Communitas* bezeichnet hat. *Communitas* ist nach Turner das, was die Menschen in ihrer Struktur zusammenhält und gleichzeitig das ewig ersehnte Gefühl der Spontaneität, des Unmittelbaren miteinander.<sup>829</sup> Ist es ein Zufall, dass mit der Übernahme des phönizischen Alphabets im griechisch-sprachigen Raum auch der Aulos an Bedeutung gewinnt? Zeigt sich im Reigentanz das zyklische Denken, in den Prozessionen das lineare, welches wiederum an die Einführung der Schrift und damit neuer Möglichkeiten der Konservierung von Erlebten geknüpft ist? Diese Beobachtung auf die Auswahl der Musikinstrumente angewendet, beschreiben Leier und Aulos zwei verschiedene

---

<sup>822</sup> Zum Aulos siehe Kapitel 7 und vgl. Koller1963, 146.

<sup>823</sup> Kaden2004, 74.

<sup>824</sup> Bspw. der ungläubige Tyrann Pentheus in den Euripides‘ *Bakchen*.

<sup>825</sup> Der Orpheusmythos zwar spricht dem Gesang des Orpheus zur Leier übermenschliche Fähigkeiten zu, die ebenfalls magisch-betörend sind, die Fähigkeiten des Aulos jedoch liegen mehr im orgiastisch-verführerischen Bereich. Beide Musikpraktiken können als konkurrierende schamanistische Praktiken bezeichnet werden, bei deren Kampf Dionysos vor Orpheus (Apollon) die Überhand gewann. Im Mythos wird dies illustriert durch das Zerreißen des Orpheus durch die Mänaden. Zur Trance im Dionysoskult und Ekstase im Apollonkult siehe Kaden2004, 75.

<sup>826</sup> West1992, 39.

<sup>827</sup> Epischer Gesang zur Leier fällt in den Bereich des Apollinischen. Zum Apollinischen als kulturellem Gedächtnis siehe Kaden2004, 75.

<sup>828</sup> Zu epischen Gesängen und Festen als kulturellem Gedächtnis siehe Kapitel 2 und 3.

<sup>829</sup> Struktur aber ist unerlässlich in der Organisation größerer Gemeinschaften. So bedingen *Communitas* und Struktur einander und wechseln sich in vorgegebenen Zeiten und Orten ab. *Communitas* findet sich meistens am Rande der Gesellschaft, an den „Rändern der Struktur“. Vgl. Turner1969 (2005), 122–124.

soziale Systeme und Kultpraktiken und zeigen gleichsam Säkularisierung wie auch Bevölkerungswachstum an.<sup>830</sup>

---

<sup>830</sup> Die Vermutung des Musikethnologen Alan Lomax findet sich hier auf eigentümliche Art und Weise bestätigt: Er kommt zu dem Ergebnis, dass die Art des Singens (nasal, tremolo, guttural, tempo, Lautstärke etc.) eine Verbindung mit der sozialen Organisation der Gesellschaft hat (Vgl. Lomax, *Folk Song Style and Culture*, Transaction Publishers, 1978 in West 1992, 42).



## 10 VASENKATALOG

Gesamtkatalog der ausgewählten Gefäße mit Prozessionsbildern von der geometrischen bis zur klassischen Zeit, sowie andere in der Arbeit erwähnte Gefäße.

### Attisch-geometrische Abbildungen

#### AG1

Bochum Universitätssammlung S 1066

Kanne

SG I B (Rombos 375)

Halsbild: Reigen von acht unbekleideten Männern, die in ihrer Mitte einen Phorminxspieler haben. Phorminx mit drei oder vier Saiten. Nach Brand die früheste attisch-geometrische Darstellung von Musikern.

Reigen	P	M
--------	---	---

Lit: Brand2000: 187, GAtt 3; Rombos 375. 419 Nr. 65 Taf. 86. 73

#### AG2

**Abb. 3**

Athen, NM 784

Schale (FO: Dipylon)

Reigentanz von vier sich an den Händen haltenden Frauen. Sie tragen lange karierte Gewänder und halten in den erhobenen Händen zusätzlich Zweige. Sie scheinen auf eine Figur hinzuschreiten, die auf einem Sessel oder Thron sitzt.

Die anderen Figuren des Frieses sind zwei Krieger in voller Rüstung, die eventuell tanzen. In ihrer Mitte kniet eine Gestalt auf einem Podest, die in einer Hand eine Phorminx hält, in der anderen einen Zweig. Nach Tsochos handelt es sich hierbei sicher um eine Prozession, wobei es um die Überreichung des Kranzes geht (Tsochos2002: 177). Die Phorminx wurde offenbar gehalten und nicht gespielt, da die Figur in der anderen Hand bereits einen Zweig hält.

Reigen	P	M
--------	---	---

Lit: Brand2000: 187, GAtt 1; Tölle, 1963: 14, Nr. 7; Tsochos2002: 175–177, 286, Nr. 83; Lehnstaedt1970: 18; Kourou, 1985: 415ff, Taf. 1, 1.

### AG3

Kopenhagen NM 727

Kantharos (FO: Dipylon)

Letztes Viertel 8. Jh. v. Chr.

Auf der B-Seite dieses in Kerameikos gefundenen Gefäßes befindet sich möglicherweise die Darstellung einer Prozession. Eine nach rechts gewendete männliche Figur hält eine Phorminx, in der Hand. Es bewegen sich 2 Figuren auf ihn zu, die jeweils eine Kanne und Zweige halten. Es könnte sich um zwei Frauen handeln. In der Forschung wird auch diskutiert, ob es sich um eine musikbegleitete Prozession oder um einen akrobatischen Tanz handelt (Vgl. Tsochos2002: 178, Anm. 676). Für einen Reigentanz sprechen die händehaltenden Frauen. Im Zusammenhang mit den anderen Szenen auf dem Kantharos zieht Tsochos in Betracht, dass es sich um einen musischen Agon als Bestandteil von Leichenspielen handeln könnte (Tsochos2002: 179).

Prozession/ Reigen/ musischer Wettkampf	P	M
--	---	---

Lit: CVA Kopenhagen (2), 54-55, Taf. 73, 5a-b, 74, 2-6; Brand2000: 189, GAtt 9; Tölle, 1963: 14, 79, Nr.6; Tsochos2002: 178-181, Nr. 84.

### AG4

Napf, Tübingen 2657, Burley Workshop (Rombos)

Reigen von neun unbekleideten Männern und 16 unbekleideten (!) Frauen, ein Phorminxspieler (versaitig). Einige Figuren tragen Zweige.

Reigen	P	M
--------	---	---

Lit: Brand2000: 188, GAtt 6; Tölle, 1963: 11, Nr.1.

### AG5

Schale, Athen NM 874, Burley Workshop (Rombos)

FO: Athen

Gemischter Reigen, Frauen mit langen Gewändern bekleidet, Männer unbekleidet. Einige Männer tragen ovale Objekte und Schwerter. Zwischen ihnen drei Männer mit ovalen Objekten in der Hand: Phormingen, Schilder oder Trommeln?

Reigen	P	M
--------	---	---

Lit: Tölle, 1963: 14, Nr.8; Brand2000: 187, GAtt 2.

## AG6

Cambridge Museum of Class. Archaeology 345

Hydria

Halsbild: zwei aufeinander zu schreitende Frauenreigen. Frauen mit langen Gewändern, in den erhobenen Armen halten sie einander an den Händen, in denen sie auch Zweige tragen. In der Mitte der zwei Reigen ein unbekleideter Chelysspieler. Nach Tölle die erste bekannte Darstellung einer Lyra (Tölle, 1963: 21).

Reigen	Chelys	M
--------	--------	---

Lit: Brand2000: 188, GAtt 4; Tölle, 1963: 21, Nr. 49, Taf. 18.

## AG 7

Düsseldorf, Privatbesitz

Halsamphora (FO: Unbekannt)

Halsbild: Frauenreigen und Männerreigen. Die sieben Frauen sind festlich gekleidet und tragen Zweige, die Männer nackt. Beide Gruppen tragen Zweige. Der Männerreigen wird angeführt von einem Auleten. Nach Brand eine der frühesten Darstellungen eines Auleten in geometrischer Kunst.

Reigen	A	M
--------	---	---

Lit: Tölle, 1963: 19, Nr. 26 Taf. 8; Brand2000: 188, GAtt 5.

## AG8

Athen, NM. 14447

Kantharos (FO: Anavysos)

Vorderseite: Reigen/akrobatischer Tanz von fünf Jünglingen. Voran schreitet nach rechts ein unbekleideter Phorminxspieler, auf ihn folgt ein Jüngling, der kräftig schreitet und in die Hände klatscht, dann ein weiterer ebenfalls klatschend, der sich im Tanz merklich vom Boden löst. Der vierte Jüngling springt hoch in die Luft und wirft die Arme über dem Kopf zusammen, auch er klatscht.

Reigen/ akrobatischer Tanz	P	M
----------------------------	---	---

Lit: Tölle, 1963: 12 Nr. 4 Taf. 3; Brand2000: 189, GAtt8.

## AG9

Tübingen, Universität

Kanne (FO: unbekannt)

Reigen von neun Jünglingen und 16 Mädchen. Den Auftakt bildet ein Jüngling mit einem Saiteninstrument. Auf seiner Schulter ruht die linke Hand des folgenden Jünglings, während dieser seine Rechte zusammen mit der Hand des sich anschließenden Mädchens emporhebt. Die Mädchen tragen Zweige in den Händen. Bis auf die letzten zwei Tänzer fassen sich die Jünglinge an erhobenen Armen.

Reigen	P	M
--------	---	---

Lit: Tölle, 1963: 11, Nr. 1 Taf 1, 2.

## Protoattische Darstellungen

### PA1

Athen Agora Mus. 10154

Frühattische Hydria

Reigen. Die Mitte des Reigenbildes stellt ein Leierspieler dar (Chelys), auf den von rechts und links je drei Figuren zu tanzen. Von links zwei langgewandete Frauen mit Zweigen, ein nackter Jüngling, nackter Phorminxspieler, von rechts drei bekleidete Frauen mit Zweigen. Am Boden zwischen Musiker und Frau Spitzamphora.

Reigen	Chelys, P	2 M
--------	-----------	-----

Lit: Brand2000: 190, Patt 1; Tölle, 1963: 21, Nr. 48.

### PA2

Athen Agora Mus. P22685

Hydriafragment des Analatos-Malers (FO: Agora)

Frühes 2. Viertel des 7. Jh. v. Chr.

Drei vornehm gekleidete Frauen nach rechts, zwischen der ersten und der zweiten ein Aulet mit langem verzierten Gewand. Korou und Tsochos interpretieren diese Szene als eine Prozession, da die Frauen nicht die Hände halten, wie bei Reigentänzen üblich (Tsochos2002: 288, Kourou, 1985: 418).

Prozession/ Reigen	A	M
--------------------	---	---

Lit: Brand2000: 191, Patt 2; Wegner1968, Nr.10; Tsochos2002: 288, Nr. 91; Kourou, 1985: 418, FN. 29, Taf. II, 1.

### PA3

Athen, NM 313

Hydria des Analatos-Malers (FO: Analatos)

710-700 v. Chr.

Am Hals: Reigen von fünf nackten Jünglingen, angeführt von einem Leierspieler (Chelys) und fünf mit langem gepunkteten Gewand bekleideten Mädchen, alle mit Zweigen in den Händen.

Reigen	Chelys	M
--------	--------	---

Lit: Brand2000: 191, Patt 3; Tölle, 1963: 20, Nr. 47.

### PA4

Berlin 31573 A1

Hydria (FO Aigina)

Zweimal Reigen in Registern. Oben: Neun bekleidete Frauen mit Zweigen, angeführt von einem nackten Auleten und Phorminxspieler mit Plektron.

Unten: zwölf nackte Männer, angeführt von einem Auleten. Eine sehr frühe Darstellung eines Auleten, und auch eines Plektrons.

Reigen	A, P A	3 M
--------	-----------	-----

Lit: Brand2000, 191, Patt 4, Tölle, 1963: 51, Nr.126.

### PA5

Mus. Bochum, Universitätssammlung S1067

Protoattische Hydria des Analatos-Malers

700 v.Chr.

Halsbild: Aulet, auf den sich ein Reigen zubewegt. Jeweils ein nackter Mann zwischen zwei bekleideten Frauen.

Reigen	A	M
--------	---	---

Lit: Brand2000: 191, Patt 5; B. Andreae, Jahrbuch der Ruhr-Universität Bochum 1978, 122 Abb. 3.

## PA6

Paris, Louvre CA 2985

Amphora des Analatos-Malers

Frühattisch

Am Hals zweimal die gleiche Darstellung: Reigen nach rechts, Aulet, bekleidete Frau und nackter Mann, sich die Hände reichend, mit Zweigen, am Boden florale Elemente.

Reigen von neun unbekleideten Männern und 16 unbekleideten Frauen, ein Phorminxspieler. Einige Figuren tragen Zweige.

Reigen	A P	2 M
--------	--------	-----

Lit: Brand2000: 192, Patt 6; Tölle, 1963: 21, Nr.50.

## Böotien, Korinth, Lakonien, Caere

Lakonisch-geometrisches Gefäß

## L1

Athen, NM 234

Gefäßscherbe (FO: Amyklaion)

Reigen von Männern mit Schwertern an der Hüfte, sich die Hände fassend, mit Zweigen, dazwischen viersaitige Phorminx mit nach außen schwingenden Armen.

Reigen	P	M
--------	---	---

Lit: Brand2000: 195, Glakoon 2; Tölle, 1963: 49, Nr. 119. Boardman EGVP Nr. 131.

## Boiotisch-geometrische Gefäße

### B3

Privatbesitz, Schweiz

Spätgeometrische Henkelpyxis

A: Tanz von vier nackten, nur mit Helm bewaffneten Männern, angeführt von einem Phorminxspieler.

B: Zug von drei bekleideten Frauen zu einer thronenden Gottheit; diese empfängt von der vordersten ein Gefäß, die beiden anderen haben ihre Arme erhoben.

Reigen und Prozession	P	M
-----------------------	---	---

Lit: Brand2000: 193, Gbööt 4; H. Jucker in Aparchai (= Festschrift P. E. Arias 1982), 75ff. Taf. 12.

### B4

Dresden, Albertinum 1699

Kantharos (FO: unbekannt)

Reigen/Prozession. Drei unbekleidete Frauen nach rechts, ihnen zugewandt ein Phorminxspieler dazwischen Füllmotive. Die erste Frau trägt einen achtarmigen Strahlenkranz in den Händen (Oktopus?), der als Opfergabe oder heiliges Gerät interpretiert werden kann.

Reigen/ Prozession	P	M
--------------------	---	---

Lit: Brand2000: 192, Gbööt 2; Tölle, 193: 13f. Nr. 5; Wegner1968, Nr. 74; Aign1963, 97, V/16.

### B5

Theben BE 469

Spätgeometrischer Pithos

4. Viertel 8. Jh. v. Chr. (FO: Theben)

Schulterzone: links ein nackter Leierspieler, von rechts ein Zug von sechs bekleideten Frauen mit langem Gewand; unter der Leier zwei kleine Personen (Kinder?). Zwischen den Köpfen der Frauen hängende Dreiecke. Reigen oder Prozession.

Reigen/ Prozession	L	M
--------------------	---	---

Lit: Brand2000: 193, Gböot 3; A. Ruckert, Frühe Keramik Böotiens, AntK Beiheft 10, 1976, S. 91 Pi 1, Taf. 16, 3. 4.

## B6

Basel, Antikenmus. B5406

Spätgeometrischer Krater mit Deckel

Auf beiden Seiten jeweils ein Kriegerreigen mit vier mit Schwertern bewaffneten Männern, angeführt von einem unbewaffneten Phorminxspieler.

Reigen	P	M
--------	---	---

Lit: Brand2000: 192, Gböot 1; Tölle 53 136; Wegner1968, Nr. 61.

Böotisch schwarzfigurig

## B 1

**Abb. 2**

Berlin, Antikensammlung F1727

Dreifußexaleiptron (FO: Tanagra)

570-560 v. Chr.

A: Tanz nackter Männer zum Aulos

B: Symposium mit Aulet

C: Opferprozession. Altar mit Opferfeuer, Eber, Kanephoros, Aulet, danach zwei Männer mit Zweigen.

Tanz und Prozession	A	M
---------------------	---	---

Lit: CVA Berlin (4) Taf. 196; Tsochos2002:Nr. 237; van Straten1995: 212, V 105; Brand2000: 223, Böotsf 1; Nordquist1992: 146, FN. 9.

## B 2

**Abb. 6**

London, Brit. Mus. B 80

Lekanis (FO: unbekannt)

Mitte 6. Jh. v. Chr.

Opferprozession für Athena Promachos mit Aulet. Kanephore gefolgt von zwei Männer, die einen Stier führen, danach Aulet. Hinter diesem vier Figuren im Wagen, gezogen von zwei Eseln.



Prozession	A	M
------------	---	---

Lit: CVA Brit. Mus. (2) III He, Taf. 7, 4b; Nordquist1990: 145; Tsochos2002: Nr. 236; van Straten1995: 21, 212, V 107, Abb 14; Brand2000: 133-134, 223, Böotsf 2.

## Korinthische Abbildungen

### K 1

Athen, Nat. Mus. Inv. 16464

Bemalte Holz-Pinax/ Pitsa-Tafel (FO: Höhle bei Sikyon)

6. Jh. v. Chr.

Opferprozession einer Familie in einem Nymphenheiligtum. Männer, Frauen und Jugendliche/Kinder. Zuvorderst eine Frau mit kurzgeschorenen Haaren, danach ein Junge mit dem Opferschaf, hinter diesem gestaffelt ein kleinerer Lyraspieler und ein größerer Aulet mit Phorbeia. Beide deutlich kleiner als die restlichen Personen.

Prozession	L, A	J, K
------------	------	------

Lit: Geschenke der Musen2004: 227; Tsochos2002: 295, Nr. 133; van Straten1995: 57-58, Abb. 56; Brand2000: 220, Korinth 1, Tafel 7; Nordquist1992: 147, Anm. 17; Maas – Snyder1989, 39, 52, Abb. 17.

### K 2

**Abb. 9a und 9b**

Paris, Bibl. Nat. 4827

Pyxis des Skating-Malers (FO: unbekannt)

1. Viertel 6. Jh. v. Chr.

Prozession zu einem Götter-/Königspaar mit Auloi. Hinter einer von einem Kind geführten Ziege eine Auletrix, gefolgt von zwei Frauen.

Prozession	A	F
------------	---	---

Lit: Nordquist, 1990: 145, Anm. 6; CVA Paris, Bibl. Nat. (1) III c Taf. 17; Brand2000: 222, Korinth 6.

### K 3

Montpellier, Inv. 127 (SA 197)

Flasche des Bezier Frauenfest-Malers (FO: Delos)

600/575 v. Chr.

Frauenfest in zwei Registern. Im oberen Fries Kanephore und Kind vor Auletrix, nach rechts. Im unteren Fries: Reigen von drei Kanephoren.

Reigen	A	F
--------	---	---

Lit: Tsochos2002: 291, Nr. 112, Taf. XV, 2); Nordquist1990: 145; van Straten1995: 254, V 328; Brand2000: 221, Korinth 3.; H. Jucker in Aparchai (= Festschrift P. E. Arias 1982), 52, Taf. 20, 1.

### K 4

München, Antikensammlung S. L. 7741

Deckelpyxis (FO: unbekannt)

Mitte 6. Jh. v. Chr.

Prozession und Reigen mit Aulos.

Schulter, A: Zug von 24 Frauen zu sitzender Gottheit mit Spindel, die erste ist dieser zugewandt, die beiden nächsten abgewandt; dahinter Kind mit Leier (?) und Mädchen mit großem Opferkorb, anschließend Reigen von 9 Mädchen, gefolgt von Kind mit Korb, Ziegenträgerin und Auletrix. Den Schluss bildet ein Reigen.

Prozession und Reigen	A, L	F und K
-----------------------	------	---------

Lit: CVA München (3) Taf. 144, 5-6; Brand2000: 221, Korinth 4; Tsochos2002: 294, Nr. 128; van Straten1995: 214, V 116.

### K 5

Oslo, University Mus. of Ethnography 6909

Amphoriskos (FO: Korinth)

600/575 v. Chr.

Prozession mit Aulos. Drei Kanephoren, Auletrix geht hinter Mann mit großer Ziege, dahinter zwei Frauen. Auletrix nach Tsochos ein Mann (Tsochos2002: 290). Nach Brand, Nordquist und van Straten eine Frau.

Prozession	A	F
------------	---	---

Lit: CVA Norwegen III c Taf. 4; Tsochos2002: 290, Nr. 105; Nordquist1990: 145; van Straten1995: 214, V 117, Abb. 16; Brand2000: 222, Korinth 5.

## K 6

Athen, NM Perachora 1578

Mittelkorinthischer Aryballos im Miniaturstil (FO: Perachora)

600/575 v. Chr.

Mann mit Schurz nach rechts einen Ochsen führend, gefolgt von einer Auletrix und drei Leierspielerinnen, dahinter vier langbekleidete Frauen, die zweite mit Kranz, die letzte mit einem langen Gewand.

Prozession	A, L, L, L	4 F
------------	------------	-----

Lit: Brand2000: 221, Korinth 2; Zschätzsch2002: 141, Nr. 11; van Straten1995: 213, V 114.

## K 7

Philadelphia, Univ. Mus. 552

Amphora des Politis-Malers (FO: Vulci)

600/575 v. Chr.

Halsfries: Versammlung stehender Frauen.

B: Thronende Frau empfängt Zug von zwei Frauen, hinter ihr ein Kind; gegenüber thronende Frau beim Spinnen.

Bauchfries: Mädchenreigen, angeführt von Auletrix; Kanephoros.

Unten: Reiterfries.

Reigen	A	F
--------	---	---

Lit: Brand2000: 222, Korinth 7; Tsochos2002: 290, Nr. 104; van Straten1995: 254, V 329.

## K 8

Athen, Privatbesitz, Slg. Karolos Politis

Amphora des Politis-Malers

600/575 v. Chr.

Vier Frieze.

A: Zug von 6 langbekleideten Frauen zu zwei stehenden Frauen; Prozession von beiden Seiten zu thronender Frau.

B: umlaufender Mädchenreigen, angeführt von Auleten, den Abschluss bildet eine Kanephore.

C: Reiterfries.

Prozession und Reigen	A	M
-----------------------	---	---

Lit: Brand2000: 223 Korinth 8; Tsochos2002: 290, Nr. 103; van Straten1995: 254, V 330.

## **K 9**

Paris CM 94

Pyxis des Skating-Malers

600-575 v. Chr.

Frauenfest. Kanephoros, kleine Figur, die eine Ziege am Strick führt, danach Auletrix.

Prozession	A	F
------------	---	---

Lit: van Straten1995: 214, V 118; CVA Paris (1), Pl. 17.

## **Caer 1**

Kopenhagen, Nat. Mus. 13567

Hydria des Eagle-Malers (FO: Caere)

520/510 v. Chr.

Prozession zum Altar mit Aulos. A: Altar mit Flammen, Säule mit Dinos, Stier mit geneigtem Kopf, Mann schwingt Doppelaxt, Mann trägt Messer und Gefäß, Kanephoros, danach Auletrix.

Prozession	A	F
------------	---	---

Lit: Tsochos2002: Nr. 234; Brand2000: 145, Caer 1; Nordquist, 1990: 146-147; van Straten1995: 214-215, V 120, Abb. 114.

## Attika

Attisch schwarzfigurig

### S 1

Athen, Goulandris Mus., Slg. Niarchos MuM 18/ Paris, Stavros Niarchos A031

Kleinmeister Bandschale (FO: unbekannt)

Um 560/70 v. Chr.

Prozession zu Athena Promachos mit zwei Auleten und einem Kitharisten (nach Brand: Chelys (Brand2000: 100-101)). Vor Athena empfängt die Priesterin an einem brennenden Altar den Anführer der Prozession. Danach folgt eine Kanephore. Dahinter die Opfertiere: Rind, Eber, Widder (diese Kombination von Opfertieren wird als *trittys* bezeichnet), jeweils mit Opferdiener. Jetzt kommen die zwei Auleten, im zweifarbigen langen Gewand, dahinter der Kitharist in gleicher Kleidung. Danach weitere Teilnehmer mit Pferden.

B: Kampf, Krieger, Bogenschütze

Prozession	A, A, K	3 M
------------	---------	-----

Lit: LIMC II (1984) Athena Nr. 574, Pl. 760; MuM 18, 1958, 27f. Nr. 85 Taf. 22; Brand2000: 206, Attsf 11 Taf 6; E. Simon, Opfernde Götter, 1953, 193 Abb. 176; E. Simon, Festivals of Attica, 1983, 65 Taf. 16,2. 17,2; van Straten1995: 203, V 55, Abb. 2; Lehnstaedt1970: 24, 50, 52, 71, 74ff, 105, 190, K 5, Taf. 1, 1., BOA Nr. 11106; Laxander2000, Taf. 1. 1-3.

### S 2

**Abb. 17**

Bologna MC 130 (D.L. 109)

Skyphos des Theseus Malers (FO: Bologna)

Um 500 v. Chr.

A-Seite: Schiffsprozession mit Dionysos auf dem Wagen, der von zwei Satyrn gezogen wird. Er wird von zwei Aulos spielenden Satyrn gerahmt.

B-Seite: 7 Figuren mit einem Opfertier. An der Spitze schreitet ein Salpinx spielender Knabe.

Schiffsprozession	A, A S	2 Satyrn K
-------------------	-----------	---------------

Lit. LIMC Dionysos Nr. 829: Theseus Maler; BOA Nr. 4321; Brand2000: 158, 208, Attsf 15; Tsochos2002: 311, Nr. 225; van Straten1995: 198, V 24, Abb. 9; Lehnstaedt1970: 37, 51, 93, K 70, Zschätzsch2000, 90, Nordquist1992: 148, Anm. 20.

**S 3****Abb. 1**

Paris Louvre F10

Hydria (FO: Etrurien)

550 v. Chr.

Prozession zum Altar mit Aulosbegleitung. Panathenaienprozession.

Halsbild: von links ein Zug zahlreicher festlich gekleideter Personen, angeführt von zwei Männern mit Kränzen zu überdachtem Altar, vor dem ein Kind steht; dahinter zwei Männer im Schurz, einen Stier am Strick führend; von rechts kommt ein bärtiger Aulet und ein Bärtiger auf den Altar zu.

Prozession	A	M
------------	---	---

Lit: CVA Louvre (6) III He Taf. 62; Brand2000, 211, Attsf 26; BOA Nr. 11294; Tsochos2002, 299, Nr. 153; Nordquist1992, 154, Abb. 6; van Straten1995, 200, V 39; Lehnstaedt1970, 26, 52, 88-89, K 15.

**S 4**

Tarquinia, Mus. Naz. 678

Amphora (FO: unbekannt)

Ende 6. Jh. v. Chr.

Dionysos und sein Gefolge in einem Schiff auf dem Meer (Schiffskarrenprozession?). Kleinere Satyrn und Mänaden umgeben den Gott, tanzen oder spielen Aulos (Mänade) und Kithara (Satyr). Noch kleinere Satyrn rudern.

Schiffskarrenprozession	A, K	Mänade, Satyr
-------------------------	------	---------------

Lit: LIMC Dionysos Nr. 790; BOA Nr. 64.

**S 5**

CVA Hamburg (1) Taf. 47,5. Inv. Nr. 1917, 223

Fr. Pyxis (?)

Um Mitte 6. Jh. v. Chr., attisch

Zwei Frauen, in ihrer Mitte ein bärtiger Mann mit Aulos, schreiten mit weit ausholenden Schritten (tanzend?) nach rechts. Lange festliche und mit Mustern verzierte Gewänder. Die zweite Frau trägt einen Kranz in der Hand. Der Aulet trägt einen langen Chiton, darüber war einst ein farbiger Mantel (Farben verblasst).

Prozession/ Reigen	A	M
--------------------	---	---

Lit: CVA Hamburg (1) Taf. 47, 5. Inv. Nr. 1917, 223; ABV, 90.

## S 6

Eleusis AM 471

Fr. Loutrophore des Schaukelmalers (FO: Eleusis)

540-530 v. Chr.

Halsbild: Prozession von langgewandeten bärtigen Männern, die Opferkörbe und Gefäße tragen. Schulterzone: ein bärtiger Aulet mit schulterfreiem Gewand, dahinter ein Kitharist, von dem nur noch die Hände erhalten sind.

Prozession	A, K	2 M
------------	------	-----

Lit: Böhr, Der Schaukelmaler (1982), 6, 11, 19, 50-51, 53, Taf. 136-137; Tsochos2002, 303, Nr. 178; Lehnstaedt1970, 39-40, 51-52, 71, 111, 113ff., K 27, Taf. 2, 2-3; BOA Nr. 301576.

## S 7

**Abb. 10**

Orvieto Mus. dell'Opera del Duomo 1001

Fr. Chous des Amasis-Malers (FO: Orvieto)

540-530 v. Chr.

Opferprozession von drei bekränzten Männern. Erster im langen gemusterten Gewand ist bartlos, der zweite ist unbekleidet und führt einen Ziegenbock; dahinter schreitet ein lang gewandeter bärtiger Mann mit freier rechter Schulter, er spielt eine Lyra.

Prozession	L	M
------------	---	---

Lit: Brand2000: 210 Attsf 24; Tsochos2002: 298 Nr. 149; M. Blech, Studium zum Kranz bei den Griechen (1982), 286, Abb. 38; van Straten1995: 200, V 36; Lehnstaedt1970: 38, 55, 104, 191, K 11.

## S 8

Berlin, Antikensammlung F1690

Bauchamphora (FO: Etrurien)

540-530 v. Chr.

A-Seite: Prozession von fünf langgewandeten bärtigen und bekränzten Männern mit Zweigen nach rechts. Der zweite hält ein Ferkel.

B-Seite: fünf Figuren. Dionysos-Statue in der Mitte, außen zwei unbekleidete Tänzer. Vor Dionysos Aulet, bärtig und bekränzt wie auch die anderen, mit schulterfreiem, langen Gewand. Hinter Dionysos Mann mit Trinkhorn.

Prozession und Opfer	A	M
----------------------	---	---

Lit: S. Karouzou, The Amasis Painter (1956), Taf. 9; BOA Nr. 310438; LIMC V, Pl. 437, Ikarios I 6; Antike Welt, 1987: 18, 1, 55, Fig. 3; Tsochos2002: 296, Nr. 135; Lehnstaedt1970: 25, 47, 53, 71, 105, K 10; van Straten1995: 197, V 22, Abb. 11.

## S 9

**Abb. 7**

München, Inv. 1441

Amphora des Affekter-Malers (FO Vulci)

550/ 520 v.Chr.

Opferzug mit Aulos.

A: Dionysos und Ikarios mit Ziegenbock.

B: Prozession zu Altar, dahinter kleine weibliche Figur (Priesterin); bärtige Männer mit Zweigen, Kränzen, Kanne, Kanoun, der zweite führt einen Widder. Nach Kanounträger folgt ein bärtiger Aulet.

Prozession	A	M
------------	---	---

Lit: CVA München (7) Taf. 338; Nordquist1990: 146; Brand2000: Attsf 21; Tsochos2002: 296-297, Nr. 140; van Straten1995: 199, V 32; Lehnstaedt1970: 26, 48, 106, 192, K 17, Taf. 1, 3.

## S 10

Athen, Nat. Mus. 12531

Skyphos (FO: unbekannt)

520-500 v. Chr.

Prozession und Opfer für Hermes. Epinikia.

A-Seite: Prozession zu Hermen. Knabe besteigt den Stufenaltar mit einem Dreifuß, dahinter bärtiger unbedeckter Mann mit Ziegenbock, hinter diesem schreitet ein unbedeckter bärtiger Mann mit zwei großen Gefäßen an einer Tragestange. Es folgt ein Aulet in einem langen, bunt verzierten Gewand. Der Altar ist von zwei Hermen bekränzt.

B-Seite: Zwei Frauen am Brunnenhaus, eine macht einen Tanzsprung (Bibasis), zwei Männer tragen Amphoren weg. Weitere Gefäße am Brunnenhaus. Knabe unterm Henkel.

Prozession	A	M
------------	---	---

Lit: CVA Athen (4) Taf. 28: Heron-Klasse (M. Pipili); Brand2000: 104-105, Attsf 4; Tsochos2002: 310, Nr. 217, Taf. XIX; Nordquist1990: 146; Lehnstaedt1970: 27, 125ff. K 29, Taf. 3, 1-2; van Straten1995: 195-196, V 11, Abb. 29.



### S 11

Athen, Akropolis Mus. 1281a

Fr. Skyphos des Theseus-Malers (FO: Akropolis)

Um 500 v. Chr.

Nur A-Seite vorhanden: Dionysos auf dem Schiffskarren, begleitet von zwei Auleten.

Schiffskarrenprozession	A, A	2 M/ Satyrn
-------------------------	------	-------------

Lit: LIMC Dionysos Nr. 827: Theseus-Maler; Tsochos2002: 310, Nr. 218; Lehnstaedt1970: 37, 53, 92, K 68.

### S 12

London, Brit. Mus. B79

Skyphos des Theseusmalers (FO: Akrai)

Um 500 v. Chr.

Schiffskarrenprozession.

A-Seite: zweirädriger Schiffskarren mit Dionysos und zwei Satyrn mit Auloi, welche eine Phorbeia tragen.

B-Seite: von rechts schreiten zwei Opferdiener mit dem Stier, es folgen ein Aulet in einem langen zweifarbigen Mantel und drei weitere bärtige Männer, einige wenden sich um.

Schiffskarrenprozession	A, A	2 Satyrn
	A	1 M

Lit: LIMC Dionysos Nr. 828: Theseus-Maler; Brand2000: 208, Attsf 17; Tsochos2002: 312, Nr. 227; Lehnstaedt1970: 37, 53, 72, 92, 199, K 69; van Straten1995: 199, V 28, Abb. 10.

### S 13

Kassel, Württembergisches Landesmuseum, Staatl. Kunstsammlung KAS 74

Skyphos des Theseus-Malers (FO: unbekannt)

500-490 v. Chr.

Prozession.

A: Mann mit unidentifiziertem Objekt auf der Schulter, dahinter Mann, der Stier am Strick führt, am Schluss ein unbekleideter (!) Aulet.

B: Sechs unbekleidete bärtige Männer mit Kanoun, Amphora, Mann, der ein Eber an den Beinen hält (fängt). Tiere sind wild und müssen mit aller Kraft gebändigt werden. Lehnstaedt deutet die Szene als städtische Prozession der Dionysien (103-104).

Prozession	A	M
------------	---	---

Lit: CVA Stuttgart (1) Taf. 19. 1-2, 20. 1; BOA Nr. 351553; Wolters1899, 102, 71, Abb. 8 (B); Toschos, 2002: 312, Nr. 228; Lehnstaedt1970: 39, 55, 72, 103-104, K 64; van Straten1995: 201, V 43.

## S 14

London, Brit. Mus. B 585

Lekythos im Stil der Class of Athens 581 (FO: Kamiros)

Um 490 v. Chr.

Opferprozession von zwei bartlosen Männern und einer Frau mit Stier. Der erste Mann ist nur mit einem Schultermantel bekleidet und dreht sich zum Stier um. Neben dem Stier vermutlich eine Frau in Chiton und Mantel. Hinter dem Stier ein Lyraspieler (nach Brand eine Chelys) mit langem, schulterfreiem Gewand.

Prozession	L	M
------------	---	---

Lit: Lehnstaedt1970: 42, 53ff, 72, 132, K 75, Taf. 4, 2; Brand2000: 209, Attsf 18; Tsochos2002: 301, Nr. 164; van Straten1995: 199, V 29.

## S 15

London, Brit. Mus. B 648

Lekythos Beldam-Maler (FO: Athen)

490-480 v. Chr.

Opferprozession von vier Figuren mit Stier. Angeführt wird der Zug durch einen Salpinxspieler mit kurzem Mantel, dahinter eine Kanephore. Es folgt ein mit Mann Thyrsos oder Thymiaterion. Den Schluss bildet der Stier mit dem Opferdiener. Lehnstaedt sieht Zusammenhang mit dionysischer Prozession (Lehnstaedt1970: 42).

Prozession	S	M
------------	---	---

Lit: Lehnstaedt1970: 42, 53-55, 131-132, K 76, Taf. 4, 3; Brand2000: 209, Attsf 19; Tsochos2002: 301, Nr. 165; BOA Nr. 12383; van Straten1995: 199, V 30.

## S 16

Fr. Amphora

510/500 v. Chr.

Männer und Jünglinge, zwei spielen Kithara, einer Aulos. Hinter den Musikern, die die Prozession anführen, ein Opfertier.

Prozession	K, K, A	3 M
------------	---------	-----

## S 17

## Abb. 8

München, Antikensammlung 1439

Amphora des Affekter-Malers (FO Vulci)

550/520 v. Chr.

A: Musizierender Männerumzug zu einer Frau im bunt gemusterten Peplos (Priesterin, oder Athena). Männer auf Pferden.

Prozession	G	10 M
------------	---	------

Lit: CVA München (7), 37-38, Taf. 337.

## S 18

Athen, Nat. Mus. ohne Nummer

Amphora-Fragment (FO: Menidi)

540 v. Chr.

Prozession nach rechts. Zu Beginn Mann, der sich umwendet. Danach nebeneinander zwei bärtige Männer mit Zweigen, hinter diesen ebenfalls bärtig und nebeneinander zwei Auleten mit schulterfreiem Mantel und zwei bärtigen Kitharisten. Lehnstaedt sieht Zusammenhang mit dionysischen Prozessionen (Lehnstaedt1970: 44).

Prozession	A, A, K, K	4 M
------------	------------	-----

Lit: P. Wolters1899, 106 Abb. 8; Brand2000: 206 Attsf 8; Tsochos2002: 297, Nr. 139; Lehnstaedt1970: 44, 53, 135, K 37.

## S 19

Agina

Fr. Skyphos des Theseus-Malers

Um 500 v. Chr.

Opferprozession; zwei Männer tragen eine Amphora; Aulet; Rest eines Mannes mit Opfertier. Nach van Straten ein Komos während der Pre-Kill Phase (van Straten1995, 194), nach Tsochos eine Prozession (Tsochos2002, 309).

Prozession/ Komos?	A	M
--------------------	---	---

Lit: Tsochos2002: 309, Nr. 212; van Straten1995: 194, V 1; Felten, Alt-Ägina II, 1 (1982): 47, Nr. 259, Taf. 19.

## S 20

Paris, Louvre Ca 2988

Schale

Um 550 v. Chr.

Innen: Delphine. Unteres Register: Reiter auf Pferden.

A-Seite: Prozession nach rechts von festlich gekleideten Männern und Jugendlichen mit Trinkhörnern oder Phialen in den Händen.

B-Seite: zwischen den Männern ein Aulet mit Phorbeia und *sybene* (Transporttasche), der sich als einziger nach links wendet.

Prozession	A	M
------------	---	---

Lit: BOA Nr. 8656; CVA Louvre (12) III He Taf. 193-194; Tsochos2002: 308, Nr. 208.

## S 21

New York, Privatbesitz, XXXX350438

Halsamphora der E-Gruppe

Um 530 v. Chr.

A: Kampf zwischen Herakles und Geryoneus

UH: fliegende Sirene

NB und NA: Prozession von jeweils drei bärtigen langgewandeten Männern mit Stoffen/Gewänder (?) auf den Händen, angeführt von einem bärtigen Auleten in kurzärmeligem Chiton und gemustertem Mantel.

Prozession	A	M
------------	---	---

Lit: BOA Nr. 350438, Beazley, J.D., Paralipomena (Oxford, 1971), 57.58; Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, New York: 68.2 (2010) 7; Mertens, J., How to read Greek vases (New York, 2010): 74-79; Muth, S., Gewalt im Bild, Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. (Berlin, 2008): 72, Abb. 36 (A, B).

## S 22

Neapel, Mus. Arch. Naz. Nr. 81186

Halsamphora des Schaukelmalers (FO: Etrurien)

550-500 v. Chr.

A: Herakles und Löwe zwischen Athena und Iolaos.

B: Prozession von bärtigen Männern in langen, bunten Gewändern. Der erste spielt den Aulos.

Prozession	A	M
------------	---	---

Lit: CVA Napoli, Mus. Naz. (1) Taf. 947, 3. 1-2; Tsochos2002: 297, Nr. 141; Böhr, Der Schaukelmaler, 1982: 22, 37, 50, Taf. 6a-b.

### S 23

Paestum, Mus. ohne Nummer

Pelike (FO: Paestum)

6. Jh. v. Chr.

A: Drei Hermen in einer Reihe, denen gegenüber eine vierte steht. In der Mitte des Bildes ein Bärtiger mit einem Kanoun, der einen Widder führt.

B: Fortsetzung des Zuges: eine Auletrix und ein bärtiger Mann mit einem Stock. Nach Brand ist das Geschlecht des Musikers unklar (Brand2000: 149).

Prozession	A	F?
------------	---	----

Lit: Brand2000: 149, Attsf 25; Lehnstaedt1970: 28, 129-130, K 38, Abb. 3, 3; Tsochos2002: 306, Nr. 198; LIMC Hermes Nr. 139; van Straten1995: 200, V 38.

### S 24

**Abb. 19**

Berlin, Antikensammlung F1686

Amphora des Berlin-Malers (FO: Vulci)

540-530 v. Chr.

Prozession zu Altar für Athena.

A: Prozession von Priesterin in langem Chiton und drei mit kurzem Chiton bekleideten Männern, welche einen Stier führen, zu hinter Altar stehender Athena; die Priesterin legt Zweige auf den Altar.

B: Prozession von vier festlich gekleideten Musikern. Zuvorderst zwei bartlose (!) Auleten, dahinter zwei bärtige Kitharoiden.

Prozession	A, A, K, K	4 M
------------	------------	-----

Lit: Nordquist, 1992: 148, Abb. 3a; Brand2000: 207, Attsf 12; Lehnstaedt1970: 24, 47, 53, 78, 82, 85, 191, K 9; Toschos, 2002: 295, Nr. 134; van Straten1995: 197, V 21, Abb. 4.

## S 25

Athen, Nat. Mus. Akropolis Koll. 1.2298

Fr. Lekythos des Edinburgh-Malers (FO: Akropolis)

550-500 v. Chr.

Prozession und Opfer für Athena-Standbild in Gebäude. Männer, einer spielt Aulos, einer führt Stier.

Prozession und Opfer	A	M
----------------------	---	---

Lit: BOA Nr. 32454; Brand2000: 204, Attstf 3; Shapiro, 30 Taf. 10 a; Graef – Langlotz I, Taf. 96; Scheffler 1992 A 3; Haspels ABL 216: 8.

## S 26

Athen, Akropolis Mus. Xxxx350346

Loutrophore des Lydos-Malers

600-550 v. Chr.

Hochzeitsprozession?

FB: Tierfries, Hähne, Blumen, dazwischen Sphingen.

N: Prozession von Frauen und Jugendlichen, einer spielt Aulos.

BD: Paris Urteil.

Hochzeitsprozession?	A	J
----------------------	---	---

Lit: BOA Nr. 350346; Beazley, J. D. Paralipomena (Oxford, 1971), 45; Eleftheratou, S., Akropolis Museum. Guide (Athen, 2014): 51, Abb. 42.

## S 27

Kunsthandel

Lekythos

500 v. Chr.

Prozession. Alle Figuren schreiten nach rechts; bärtiger Lyraspieler; bärtiger Mann mit Kranz auf dem Kopf und einem Stock; Auletrix; bärtiger Mann mit Stock.

Prozession	L, A	M, F
------------	------	------

Lit: Tsochos2002: 303, Nr. 176; Galerie G. Puhze, Katalog 8, 1990, 20 Nr. 199.

### S 28

Rom, Villa Giulia

Hydria, ostgriechisch ‚Ricci hydria‘

525-500 v. Chr.

Hals: Opferszene gerahmt von Weinranken. In der Mitte Altar mit Flammen, drei Männer mit Splachnoptai (Bratspießern). Von links kommt ein bärtiger Priester mit Schale auf den Altar zu. Hinter ihm ein bartloser Aulet mit langem, zweifarbigen Himation (wie auch Priester). Danach unbedeckter Mann. Dahinter viele Einzelszenen rund um die Opferung: Niederringen von Schwein, Ziege und Schaf.

Prozession	A	M u
------------	---	-----

Lit: van Straten1995: 222, V 154, Abb. 122; Ricci, ASA tene 24-26 (1946-48) 47—57; Cook & Hemelrijk, JBerlMus 5 (1963) 114; Helbig III 4(1969) 554 Nr. 2589; Hist. Hell. World II (1975) 77; Schefold 1978, 43 Abb. 44; Durand 1979, 133-157, pi. I—IV; Berthiaume 1982, 44—53, pi. 1—5; Cité (1984) 51 Abb. 74; Hemelrijk 1984, 186; Laurens, BCH Sup. 14 (1986) 45—56.

### S 29

Florenz, Mus. Arch. Etrusco 98812

Oinochoe

Prozession von Jugendlichen und einem Mann, der Aulos spielt.

Prozession	A	J
------------	---	---

Lit: BOA Nr. 6850; Tsingarida, A. (Hg.), Shapes and Uses of Greek Vases (7th-4th centuries B.C.), Proceedings of the Symposium held at the Université Libre de Bruxelles, 27-29 April 2006 (Brussels, 2009): 105, FIG.4.

### S 30

Athen, Nat. Mus. ohne Nummer

Fr. Schale (FO: Akropolis)

Datierung?

Prozession nach rechts von einer Frau und zwei bartlosen Männern. Angeführt von Skaphephoros, danach Aulet (nackt mit Schultermantel) und langbekleideter Kitharist (!); am linken Rand Rest eines Opfertieres.

Prozession	A, K	2 M
------------	------	-----

Lit: Graef — Langlotz I, Nr. 2009, Taf. 89; Lehnstaedt1970: 44, 55, 131, K 44; Tsochos2002: 307, Nr. 203; Brand2000: 205, Attsf 5.

### S 31

Athen, Nat. Mus. Akropolis Koll. 1.816

Amphorafragmente (FO: Akropolis)

510/500 v. Chr.

Opferprozession. Knabe schreitet nach rechts, führt einen Stier am Strick und wendet sich um. Neben dem Stier ein bartloser Mann mit Opferkorb, dahinter ein Mann (nur Beine erhalten) mit Amphora. Hinter diesem ein Aulet mit erhobenem Kopf. Dem Aulet folgt ein Kithara spielender kleinerer Mann, neben diesem Mann schreitet ein zweiter Kitharist. Am Ende ein Knabe, der den Opferstier ebenfalls am Strick führt. Lehnstaedt verbindet Prozession mit Athena-Kult (Lehnstaedt1970: 38).

Prozession	A, K, K	3 M
------------	---------	-----

Lit: Brand2000: 206, Attsf 7; Graef – Langlotz I, 816, Taf. 49; Lehnstaedt1970: 38, 53, 55, 72, 105, K 43; Tsochos2002: 296, Nr. 136; van Straten1995: 196, V 15, Abb. 19; Brand2000: 205-206, Attsf 7.

### S 32

New Orleans, Tulane University, Xxxx7725

Lekythos des Gela-Malers

500-480 v. Chr.

Opferprozession. Stier wird zur Opferung geführt von einem Opferdiener. Es folgt ein Aulet in knielangem schulterfreien Mantel, hinter diesem zwei Männer mit Zweigen. Alle Männer mit sehr langen, herunterhängenden Zweigen und Kränzen im Haar.

Prozession	A	M
------------	---	---

Lit: BOA Nr. 7725; Tsochos2002: 301 Nr. 166; van Straten1995: 200, V 35; Shapiro (Hg.), Art, Myth and Culture, Greek Vases from Southern Collections (Tulane, 1981): 106, Nr. 41; Gebauer2002, 694, Abb. 35.

### S 33

Privatsammlung

Lekythos

Opferprozession, Herme; Altar mit Opferfeuer; Mann mit Zweigen führt eine Ziege; Aulet.

Prozession und Opfer	A	M
----------------------	---	---

Lit: van Straten1995: 203, V 54. Tsochos2002: 302, Nr. 174, Malagardis AntK 28, 1985: 80 und 85.



**S 34**

Athen, Nat. Mus. Akropolis Coll. 1.2574

Schale (FO: Akropolis)

Um 525—475 v. Chr.

Opferprozession von vier Frauen mit Kränzen, hinter diesen ein bekleideter Aulet, danach folgen zwei Hirsche.

Prozession	A	J
------------	---	---

Lit: BOA Nr. 32208; Tsochos2002: 306, Nr. 196, Graef – Langlotz I, 251, Taf. 108, 2574.

**S 35**

Athen, Nat. Mus. Acropolis Coll. 1.2575

Fr. Schale (FO: Akropolis)

525-475 v. Chr.

Prozession von vier Figuren nach links. Frau, Kanephore, Aulet und Figur mit Dreizack (nach Lehnstaedt eventuell Poseidon (Lehnstaedt1970: 134). Nach van Straten ist Figur mit Dreizack eine Frau (van Straten1995: 234).

Prozession	A	M
------------	---	---

Lit: Lehnstaedt1970: 44, 134, K 41; BOA Nr. 32207; Tsochos2002: 306 Nr. 197, Graef — Langlotz I, 251, Nr. 2575, T. 108, van Straten1995: 243, V 265.

**S 36**

New York MMA 06.1021.42

Camp. Amphora

Ca. 450 v. Chr.

Altar. Von links Figuren mit Zweigen, Aulos und Kithara und Hydria. Figur an einem Baum.

Prozession	A, K	2 M?
------------	------	------

Lit: van Straten 1995: 254, V 332; Parise Badoni, Ceramica campagna a figure nere, Florenz, 1968: 60, Nr. 6. Taf. 29.

### S 37

Athen NM Akropolis 2298

Fr. Lekythos des Edinburgh Malers (FO: Akropolis)

Um 500 v. Chr.

Stehende Athena Promachos, Priester mit Zweigen, Säule und Altar mit Flammen, Kanephoros wendet sich um, Mann mit Zweigen, Mann führt Stier, dahinter ein unbekleideter (!), bärtiger Aulet. Lehnstaedt vermutet Panathenaien-Prozession (Lehnstaedt1970: 82-83).

Prozession	A	M b
------------	---	-----

Lit: van Straten1995: 197, V 19, Abb. 3, Graef — Langlotz I, Nr. 2298; Lehnstaedt1970: 28, 53, 72, 78ff, 82-83, 85, 196, K 49.

### S 38

Würzburg, Martin-von-Wagner Mus. 175

Amphora des Affekter-Malers

550-500 v.Chr.

Mehrere singende Männer. Frau im Peplos führt Prozession klatschend an. Hinter ihr Dionysos und Ikarios mit einem Reh. Es folgen mehrere bärtige Männer, die klatschen und scheinbar singen. Auf der anderen Seite zwei Krieger im Kampf.

Musikumzug/ Prozession	G	M
------------------------	---	---

Lit: BOA Nr.301325; T. J. Smith, Komast Dancers in archaic Greek art, 2010: 329, Pl. 22C; ABV, 242.37.

### S 39

Athen Agora Mus. A-P 2197

Fr. Skyphos (FO: Akropolis)

Opferprozession. Kanephoros, Mann mit Zweigen, dahinter Mann, der einen Eber führt und ein Köcher mit drei Opfer-Messern trägt, dahinter ein oder zwei Auleten (bärtig, nur mit zweifarbigem Himation bekleidet). (nach Lehnstaedt zwei Auleten: 1970: 44).

Prozession	A	M b
------------	---	-----

Lit: van Straten1995: 195, V 6, Abb. 7, Lehnstaedt1970: 43, 53, 55, 132-133, K 18.

## Götterprozession (exemplarisch)

### S 40

Paris, Louvre F210

Amphora (FO Etrurien)

575-525 v.Chr.

A: Götterprozession. Apollon spielt die Kithara.

B: Dionysos besteigt einen Wagen, Satyrn und Mänaden.

Götterprozession	K	Apollon
------------------	---	---------

Lit: BOA Nr. 10713; CVA Paris Louvre 3, III.H.E.15 Pl (162) 25.4-5; LIMC III Dionysos 446, Pl351; LIMC VI Pl.405, Mousa 133A.

### S 41

### Abb. 4a und 4b

Florenz, Mus. Arch. Etrusco Nr. 4209

Volutenkrater des Kleitias Malers, sog. François-Vase (FO Chiusi)

600-550 v.Chr.

RB: Theseus auf Kreta mit Lyra, dahinter Prozession mit Frauen und Jugendlichen.

B2: Rückkehr des Hephaistos auf Maultier. Gegenüber sitzen Dionysos, Aphrodite, Hera und Zeus auf Stühlen und andere Gottheiten. Hinter Maultier schreiten Silene und Nymphen, der zweite spielt Aulos mit Phorbeia, eine Nymphe Zimbeln.

Götterprozession	A, Z	Satyr, Nymphe
------------------	------	---------------

Lit: BOA Nr. 300000 (dort etliche Literaturhinweise); Dionysos, 44; E. Simon, Die griechischen Vasen, 1976: 69—77.

### S 42

### Abb. 5

Paris, Musée Auguste Rodin TC 232

Oinochoe des Athena-Malers

525-475 v.Chr.

BD: Götterprozession zum Altar von 2 Göttinnen (Artemis) und Hermes mit Flügel-Stiefeln und Petasos-Hut. Erste Frau spielt Lyra (nach Brand und Tsochos Kithara, nach Lehnstaedt Lyra), Hermes den Aulos, zweite Frau Krotala. Alle drei tanzen.

Götterprozession	L, A, Kr	Götter
------------------	----------	--------

Lit: Beazley Nr.330874; CVA Paris, Musee Nat. Rodin, 27-28, Pl. (707), 19.1-4; Brand2000: Attstf 27; Tsochos2002: 306, Nr. 193; Lehnstaedt1970: 29, 53, 135, 199, K 72; ABV, 530.85; Haspels ABL, 260.138.

Komos (exemplarisch)

### S 43

**Abb. 18**

Rom, Mus. Naz. Etrusco di Villa Giulia Nr. 772

Amphora (FO Civita Castellana)

550-500 v. Chr.

A: Dionysos oder Hephaistos auf Esel, Mänade und Satyrn.

B: Komos, Prozession von Jugendlichen und Männern mit Trinkhörnern, Schale, Jugendlicher spielt Aulos.

Komos	A	J
-------	---	---

Lit: CVA Rome, Villa Giulia 1, III H.E. 4, Pl. 2.4, 6.

### S 44

Athen, Agora-Museum P1544

Skyphos des Theseus-Malers

Um 500 v. Chr.

Komos. Auletrix, Kitharistin. Jüngling mit Amphora auf der Schulter, Ziegenbock.

Komos	A, K (L?)	2 F
-------	-----------	-----

Lit: van Straten1995: 194, V 3, Haspel ABL 251/47, *Hesperia* 15 (1946) 290, Nr. 63, pl. 38—39.

Attisch rotfigurig (32)

1. Prozession (10)

**R1**

**Abb. 13**

Athen, Acrop. Mus. 636

Loutrophore (FO: Akropolis)

525-510 v. Chr.

Prozession von vier Männern und zwei Frauen, die den Abschluss der Prozession bilden und in ein Gespräch vertieft sind. Alle sind festlich gekleidet, der zweite Mann führt einen Eber mit Saustecken, der erste hält eine kleine Kanne, hinter dem Eber schreitet der Aulet, dessen Kopf nicht erhalten ist.

Prozession	A	M
------------	---	---

Lit: Graef — Langlotz II, Nr. 636 Taf. 50; Tsochos2002: 325, Nr. 306; van Straten1995: 205, V 67; Lehnstaedt1970: 42, 52, 55, 72, 133, K 82.

**R2**

Rom, Mus. Naz. Etrusco di Villa Giulia, Xxxx275028

Schale des Oltos (FO: Etrurien, Cervetri)

525-475 v. Chr.

A: Herakles und Nereus.

UH: Delphine, Altar.

B: Prozession und Opfer. Zug nach rechts zum Altar. Frau mit Kanoun führt an, dahinter zwei Jünglinge, mit jeweils einem Stier. Es folgen zwei Auleten und ein Mann.

Prozession	A, A	2 J
------------	------	-----

Lit: BOA Nr. 275028; Brand2000: 218, Attrf 21; LIMC VI: Nereus 41 (A), Pl. 521; Gebauer2002, 690, Abb. 21.

**R3**

Reading, University, Xxxx0.5687

Panathenäische Amphora

500-450 v. Chr.

Prozession von vier langgewandeten Männern und Jugendlichen zu Panathenäischer Amphora.

A: Jugendlischer spielt Aulos, Mann mit Stab, in ihrer Mitte eine Panathenäische Amphora.

B: Prozession von einem bärtigen und einem bartlosen Mann (Jugendlischer).

Wettbewerb? Prozession	A	J
------------------------	---	---

Lit: BOA Nr. 205687; Archäologischer Anzeiger, 1991: 497, Abb. 4A-B.

#### R4

Paris, Louvre Cp 10754

Fr. Stamnos

500-450 v. Chr.

A: Szene mit 4 Männern und einem Stier. Von links nach rechts: ein bärtiger langgewandeter Aulet in Frontalansicht, der sich umwendet und den Aulos in der Hand hält, dahinter ein Bartloser, der einen Stier am Horn packt, zwischen den beiden Männern ein großes Gefäß (Skyphos?). Neben dem Stier ein Mann mit erhobener Rechten, in der Linken hält er einen Stab. Kurz vor der Schlachtung. Unter dem Gegenhenkel eine Ziege/ Bock, welche eine dionysische Feier vermuten lässt (nach Lehnstaedt1970: 127).

B: Satyre mit Hammern und Anodos von Frauen. Nach Lehnstaedt ein Satyrspiel (Lehnstaedt1970: 127).

Vorbereitung zur Prozession	A	M
-----------------------------	---	---

Lit: BOA Nr. 202233; Lehnstaedt1970: 44-45, 127, K 91; Nordquist1990: 157.

#### R5

**Abb. 12**

Oxford, Osm. Mus. 305

Schale des Louvre-Malers (FO: unbekannt)

480/470 v. Chr.

A: Prozession für Hermes. Zug nach links zu am Altar stehender ithyphallischer Herme, angeführt von einem bärtigen Aulosspieler mit gepunktetem Chiton, dahinter zwei Bartlose, der erste mit Zweig. Lehnstaedt deutet die beiden Jungen als Choreuten, „die Hermes ihre Aufwartung machen“ (Lehnstaedt1970: 130).

Prozession	A	M
------------	---	---

Lit: Wegner1949, Abb. 27b; CVA Oxford (1) III 1 Taf. 7, 1 (99); Lehnstaedt1970: 30, 53, 130, K 95; Brand2000: 217 Attrf 17; Tsochos2002: 328 Nr. 323.

**R6**

Malibu, Getty Mus. 71. AE. 250

Kelchkrater des Christie-Malers

Mitte 5. Jh. v. Chr.

Prozession (?), nackter Jüngling mit Becher in Hand, Auletrix; Jüngling mit Lyra.

Prozession (?)	A, L	F, J
----------------	------	------

Lit: ARV 1047, 24; Boardman, ARFH II, 1998: Abb. 154; Tsochos2002: 321, Nr. 282.

**R7****Abb. 14**

Athen, Nat. Mus. 2038

Kantharosfragmente des Pan-Malers (FO: Menidi)

Um 460 v. Chr.

Prozession von vier Männern nach links. Ein Bärtiger mit Kanne in der Hand führt an, wendet sich um. Nach Wolters führt die Szene aber ein Krieger an, der sich umwendet (nur ein kleines Fragment seines Schildes sind noch erhalten (Wolters1899: 104). Nach dem Priester folgt ein Knabe mit Oinochoe. Abschließend die Musiker: der bartlose Aulet zuerst, danach der bärtige Kitharاسpieler. Beide in langen Gewändern. Lehnstaedt deutet die Szene im Zusammenhang mit dionysischen Prozessionen (Lehnstaedt1970: 36-44), schreibt aber etwas später, dass die Szene zu jenen gehört, welche „keinen konkreten Hinweis auf irgendeinen Kult geben“ würde (Lehnstaedt1970: 134-135).

Prozession	A, K	2 M
------------	------	-----

Lit: A. B. Follmann, Der Panmaler, 1968: 112 Nr. 142 Taf. 2, 1; BOA Nr. 206386; Toschos, 2002: 319, Nr. 266; Wolters1899, 104, Abb. 1; Lehnstaedt1970: 44, 72, 135, K 105; ARV<sup>2</sup>, 558.142.

**R8**

Baranello, Museo Civico 86

Säulenkrater

450-400 v. Chr.

A: Musikwettbewerb: Jugendliche auf Bühne, einer spielt Aulos.

B: Prozession von Jugendlichen, einer spielt Aulos, einer mit Skyphos.

Prozession	A	J
------------	---	---

Lit: BOA Nr. 10231; H. Ruhfel, Kinderleben im Klassischen Athen, 1984: 60, Abb. 34 A.

**R9**

Kopenhagen, NM 5377

Chous des Marlay-Malers (FO Athen)

450-425 v. Chr.

Prozession von drei männlichen Figuren/ Kindern nach rechts; der erste trägt eine Kanne und einen Stab, der zweite einen Stab und eine Lyra, der dritte spielt Aulos. Nach Lehnstaedt ein Anthesterienzug (Lehnstaedt1970: 97).

Prozession	L, A	2 K
------------	------	-----

Lit: CVA Kopenhagen (3) III I, Taf. 157, 6a-b; Lehnstaedt1970: 39, 97, K 139; Tsochos2002: 318 Nr. 261; Brand2000: Attrf 12.

**R10**

Athen, NM Akropol. Coll. 222

Fr. Schale (FO: Akropolis)

Prozession. Aulet und Widder; Reste von Armen und Gewand.

Prozession	A	M
------------	---	---

Lit: Lehnstaedt1970: 133, K 83; van Straten1995: 205, V 66; Tsochos2002: 328, Nr. 321, Graef — Langlotz I, Nr. 222.

Opfer (exemplarisch)

**R11**

**Abb. 11a und 11b**

Florenz, Mus. Arch. 81600

Schale (FO Saturnia)

Ende 6. Jh. v. Chr.

Vorbereitung des Opfertieres.

A: Salpinxspieler vor drei unbekleideten Männern mit Pferden.

B: vier unbekleidete Männer beim Niederringen eines Stieres mit Salpingist, am Ende ein bekleideter Mann mit zwei großen Messern.

I: Hephaistos auf geflügeltem Räderwagen.

Vorbereitung zum Opfer	S	M
------------------------	---	---



Lit: CVA Florenz (4) III. 1 Taf.117; Nordquist, 1990: 148-149; Lehnstaedt, 1977: 36, 53, 55-56, 89-92, K 84, Brand2000: 215, Attrf 10; van Straten1995: 219, V 145, Abb. 116.

## R12

Florenz, Mus. Arch. Etrusco, 1b50

Fr. Schale des Epiktetos-Malers

525-475 v. Chr.

A: Opfer, Jugendliche und Männer, Altar.

B: Frauen (Mänaden?) mit Krotala, eine spielt Aulos, Jugendliche: einer mit Kithara und Plektrum. Auf verschiedenen Fragmenten sind ein Barbiton und zwei Lyren erkennbar (CVA Firenze III.I. Taf. 12).

I: Krieger und Bogenschütze, auf dem Schild ein Gorgoneum.

Opfer	Kr, Kr, A, L	3 F, 1 J
-------	--------------	----------

Lit: BOA Nr. 200475; CVA Firenze (1), III.I.4, Taf. 376, 378; Gebauer2002, 691, Abb. 24.

## R13

Berlin, Antikensammlung, F2290

Schale des Makron (FO Vulci)

490-480 v.Chr.

Opfer für Dionysos. Um eine Dionysos-Statue mit blutbespritztem Altar tanzende Mänaden. Eine Auletrix, eine Krotala-Spielerin.

Opfer	A, Kr	2 F
-------	-------	-----

Lit: CVA Berlin (2) Taf. 87; Frickenhaus1912, 6.; 2008, 152.

## R14

London, Brit. Mus. E 362

Pelike (FO Nola)

480-470 v. Chr.

A: Dionysos als Opfernder. Neben ihn spielt ein Satyr Aulos mit Phorbeia. Hinter Dionysos eine Frau mit verhüllten Händen.

B: zwei Frauen (Mänaden) und ein Satyr, der Aulos spielt.

Opfer	A	Satyr
	A	Satyr

Lit: Bundrick2002, 113, Abb. 67.

## R15

**Abb. 21**

Fulda, ohne Nummer

Schale (FO: unbekannt)

470-460 v. Chr.

Aulet neben Altar. Mit langem gemustertem Chiton. Die Rechte überm Altar, in der Linken hält er einen Aulos.

Opfer	A	M
-------	---	---

Lit: CVA Adolphseck (2), Taf. 67, 3.

## R16

Warschau, Mus. Czartoryski 142351

Stamnos (FO Santa Maria die Capua)

470-460 v.Chr.

Opfer für Dionysos mit Auletrix. Tanzende Frauen mit verhüllten Händen.

Opfer	A	F
-------	---	---

Lit: LIMC Dionysos Nr. 38.

## R17

London, Brit. Mus. E 257

Amphora (FO Vulci)

Um 460 v.Chr.

Dionysos als Opfernder, Auletrix spielt zur Libation.

Opfer	A	F
-------	---	---

Lit: CVA Brit. Mus. (3) Taf. 7, 2 a.

**R18**

Neapel, Mus. Naz. H2419

Stamnos (FO Nocera d'Pagani)

Um 420 v.Chr.

Opfer für Dionysos, Libation. Zwei Tympana spielende Frauen, eine Auletrix. 8 Frauen, eine davon vollzieht die Libation, die anderen tanzen.

Opfer/ Libation	T, T, A	3 F
-----------------	---------	-----

Lit: LIMC Dionysos Nr.33; Frickenhaus1912, 14, Abb. 29 A, B.

**R19**

Florenz, Mus. Arch. Etrusco, 3950

Schale des Bologna-Malers

475-425 v.Chr.

A: Prozession von Frauen zu einem Altar. Eine steht mit Fackeln oder Auloi (Auloi sehen van Straten1995: 248 und Lehnstaedt1970: 99, Brand interpretiert diese als Fackeln: Brand2000: 215) am Altar, neben ihr eine Frau, die Libation ausführt. Dahinter Kanephore und Phialeträgerin. Anschließend Tanzszene mit Silen und Auleten. Danach Mädchen und Aulet (Instrument gehalten).

B: Reigen von acht Frauen.

I: Dionysos auf Stuhl mit Kantharos, Mänade mit Oinochoe. Lehnstaedt vermutet die Darstellung eines Lenaienfestes (Lehnstaedt1970: 99). Brand widerspricht und deutet die Auletrix als Göttin mit Fackeln und vermutet in ihr Artemis-Hekate (Brand2000: 107-108).

Opfer	A, A	2 M
-------	------	-----

Lit: BOA Nr.211080; CVA Firenze (3) T.109, 110, 116; Brand2000: 107-108, 142, 215, Attrf 9; Tsochos2002: Nr. 322; van Straten1995: 248, V 292; Lehnstaedt1970: 30, 53, 99, K 119.

**R20**

Boston, MFA 95.25

Glockenkrater des Kleophon-Malers

Um 430/410 v. Chr.

A: Opfer. Bärtiger Mann (Priester) am Altar hält seine Hände in ein Gefäß (Reinigung mit Wasser); Jüngling führt ein Schaf; hinter diesem ein bartloser Aulet; rechts vom Altar Jüngling mit Kanoun und Zweigen; dahinter ein bärtiger Mann mit Stock.

B: Satyr und Mänade

Opfer	A	M
-------	---	---

Lit: Tsochos2002: 320 Nr. 272; van Straten1995: 217, V 131, Abb. 32.

## R21

Agrigent, Mus. Nat. Arch. 4688

Glockenkrater (FO Agrigent, Nekropole)

Um 420 v. Chr.

Opfer für Apollon mit Aulet. Apollon sieht dabei zu, wie ihm ein Ziegenbock geopfert wird. Über dem Altar ein Dreifuß. Am Altar ein bärtiger Priester, der sich vor der Schlachtung des Ziegenbocks die Hände wäscht. Hinter ihm der Ziegenbock, der von einem bartlosen Opferdiener geführt wird. Hinter diesem ein bartloser Aulet mit langem Himation. Pre-kill-Phase.

Opfer	A	M
-------	---	---

Lit: van Straten1995: 216, V 127, Abb. 30.

## R22

Frankfurt, Mus. f. Vor und Frühgeschichte VF B 413

Glockenkrater des Hephaistos-Malers

440-430 v. Chr.

A: Kultbild des Apollon auf Säule, Altar, bärtiger Mann, der etwas auf den Altar legt, kleinerer unbekleideter Mann. Dahinter ein nackter bartloser Mann mit Splanchnopt. Dahinter bartloser Aulet mit langem Himation, der seinen Aulos nur hält und nicht spielt.

Opfer	A	M
-------	---	---

Lit: van Straten1995: 226, V 178, Abb. 126; CVA Frankfurt (2), Taf. 77-78.

Komos (exemplarisch)

## R23

**Abb. 20**

Paris, Louvre G138

Schale des Triptolemos-Malers

500-450 v. Chr.

A: Prozession von in Paaren gehender Männer angeführt von einem bärtigen Aulet mit Phorbeia im Kettenhemd über dem Gewand.

B: ähnlich wie A nur ohne Aulet.

I: Dionysos mit Efeu und Kantharos, Jugendlcher (Oinopion?) mit Oinochoe, Schemel im Hintergrund.

Komos	A	M
-------	---	---

Lit: BOA Nr. 203853; Tsochos2002: 329 Nr. 325; Archäologischer Anzeiger: 1996, 222-225, 228-229, 231, Abb.1-2, 4-11; ARV<sup>2</sup>, 1580, 1606, 1648; ARV<sup>2</sup>, 365.61; ARV, 243.9; Beazley, J.D., Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils (Tübingen, 1925): 155.1; Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum: II, Taf. 84.GR.184.

## R24

Würzburg, Martin-von-Wagner Mus. 233

Schale des Brygos Malers

Um 490 v.Chr.

Barbiton und Aulos beim Komos.

Komos	B, A	2 M
-------	------	-----

Lit: Wegner1949, 36, Abb.14.

## R25

München, Antikensammlung 2415

Stamnos des Kleophon-Malers

Um 440/430 v.Chr.

Komos. A: nach rechts schreiten vier Figuren. Zuerst ein bärtiger Mann mit Stock, der sich umwendet zu der Auletrix hinter ihm (langer Chiton und langer Mantel); es folgt ein Jüngling mit Stock und ein bärtiger Mann mit Skyphos in der Hand, der nach unten schaut (nach CVA ist er betrunken). Die Männer sind jeweils nackt mit kurzen Mäntel um die Schultern bekleidet.

B: drei jugendliche Komasten in Mänteln.

Komos	A	F
-------	---	---

Lit: CVA München (5), 41-42, Taf. 256-257, 1-2.257, 1-2.258, 1-3; Tsochos2002, 330, Nr. 329.

## Götterprozession (exemplarisch)

### R26

Indianapolis (Indiana), John Herron Art Institute 47.34

Kalpis

470-460 v.Chr.

Götterprozession. Hermes mit Barbiton, Dionysos im Chiton, Silen spielt Aulos, Frau (Mänade, Artemis?) mit Stab.

Götterprozession	B, A, Kr	Götter
------------------	----------	--------

Lit: LIMC Dionysos Nr. 561 a.

## Hochzeitsprozession (exemplarisch)

### R27

Houston (Texas), Mus. of Fine Arts Nr. 37.10

Loutrophore

500-450 v. Chr.

BD: Hochzeitsprozession, Frauen mit Kränzen, Korb, Fackel und Loutrophore. Ein Junge spielt den Aulos mit Phorbeia.

N: dasselbe wie BD, nur ohne Aulet.

Hochzeitsprozession	A	K
---------------------	---	---

Lit: BOA Nr. 206322; ARV<sup>2</sup>, 554.79.

### R28

Sarajewo, Nat. Mus. Nr. 418

Loutrophore

475-425 v. Chr.

Hochzeitsprozession von Frauen, die erste trägt eine Loutrophore. Ein Junge führt die Prozession mit seinem Aulos an.

Hochzeitsprozession	A	K
---------------------	---	---

Lit: BOA Nr. 8595; CVA Sarajewo, 38 Pl. 31. 1-4.

**R29**

München, Antikensammlung S 66

Loutrophore

475-425 v. Chr.

A: Prothesis.

B: Hochzeitsprozession. Frauen, eine mit Fackel, eine mit Loutrophore, Kind, Jugendlicher spielt Aulos, Herme.

Hochzeitsprozession	A	J
---------------------	---	---

Lit. BOA Nr. 216154; ARV<sup>2</sup>, 1102.1.

**R30**

Karlsruhe, Badisches Landesmuseum Nr. 69.78

Fr. Loutrophoros des Neapel-Malers

475-425 v. Chr.

A, B: Hochzeitsprozession. Nach rechts: Altar, Herme, davor jugendlicher Aulet mit langem Himation. Dahinter Frau mit Loutrophore. Es folgt eine Frau mit Fackel, die sich umwendet, an ihrer Hand ein Mädchen. Es folgt eine Frau mit Krotala in beiden Händen.

Hochzeitsprozession	A	M u
---------------------	---	-----

Lit: BOA Nr. 216155; CVA Karlsruhe (3): 87-90, T. 44, 45.

**R31**

Athen, Nat. Mus. Nr. 1453

Loutrophore

450-400 v. Chr.

A: Hochzeitsprozession mit Frauen und Jugendlichen. Einige Frauen tragen Fackeln, eine mit Loutrophore; Jugendlicher spielt Aulos; Eros.

Hochzeitsprozession	A	J
---------------------	---	---

Lit: BOA Nr. 1453.

**R32**

Ankara, Anatolian Civ. Mus. 9370

Glockenkrater

450-400 v. Chr.

A: Prozession, ein Jugendlicher spielt Aulos, ein Mann hält Lyra, Frau mit Fackel.

Hochzeitsprozession	A, L	J, M
---------------------	------	------

Lit: BOA Nr. 8661; I. Temizsoy, The Anatolian Civilisations Museum: 152, Fig. 214.



## 11 GLOSSAR

Aulos= Doppelrohrblattinstrument. Der Aulos ist das wichtigste griechische Blasinstrument. Er bestand aus zwei Rohren und ist im Klang etwa einer Oboe vergleichbar. Mz= Auloi.

Auletrix= Frau oder Mädchen, das Aulos spielt.

Charis= gr. Anmut, edler Charakter. Abgeleitet von den Chariten, den Göttinnen der Anmut.

Epinikia= Siegesfeier nach einem gewonnenen Sieg im Krieg, oder in musischen, wie athletischen Wettkämpfen.

Himation= Mantel, Obergewand.

Kanoun= Opferkorb, der wichtige kultische Objekte beinhaltet.

Kanephore/ Kanephoros= Opferkorbträgerin/ -träger in kultischen Handlungen. Gehört zum Personal der Kultfunktionäre.

Kithara= Eines der bekanntesten Saiteninstrumente der griechischen Antike, 5–7 Saiten, die über einen Steg verlaufen, großer Holzkorpus, mit einem Plektron gespielt. In klassischer Zeit Merkmal professioneller Musiker im Gegensatz zu Lyraspielern.

Kothornous= hohe Plateauschuhe der Schauspieler und Priester mit Glöckchen.

Krotala= Idiophon, aus zwei freischwingenden Körpern bestehend, meistens aus Holz. Vergleich mit heutigen Kastagnetten.

Kymbala= Metallene Zimbeln, die in ekstatischen Kulte Verwendung fanden.

Lyra= Die Lyra (auch Chelys-Lyra) ist eine Leier, die aus einem Schildkrötenkörper besteht und deutlich kleiner ist als die Kithara. Sie wird ebenfalls mit einem Plektron gespielt und ist in klassischer Zeit mit Apollon verbunden. Die Lyra ist ein Hirteninstrument, das den Laien kennzeichnet, im Gegensatz zum professionellen Musiker.

Magadis= Größeres Saiteninstrument mit 20 Saiten, auf welchem in Oktaven gespielt wurde.

Paian= Hymne zu Ehren des Apollon und anderen Gottheiten, Stampftanz.

Pektis= Harfentyp. Als Saiteninstrument der Sappho bekannt.

Peplos= langes Frauengewand, welche in der Mitte mit einem Gürtel zusammengehalten wird.

Phorminx= Die Phorminx ist das typische Saiteninstrument der geometrischen Bildkunst. Sie wird als Vorläufer der Kithara bezeichnet, hat jedoch weniger Saiten als diese

Pompé= Prozession, Geleit. Kultische wie profane Umzüge werden mit pompé bezeichnet.

Prooimion= gr. für vor dem Gesang. Ein Vorspiel oder Gesang, ein einleitendes Kapitel vor dem eigentlichen Lied.

Pyrrhiche= Waffentanz von Männern aus dem Zeus-Kult der Kureten auf Kreta, mythischer Begründer: Pyrrhus.

Salpinx= Die Salpinx ist eine Trompete, die für Schlachtsignale im Krieg eingesetzt wurde. Sie zählt nicht eigentlich zu den Musikinstrumenten, sondern ist eher ein Signalgerät.

Skyphos= tiefe, zweihenklige Trinkschale, oft aus dem Bereich des Symposiums und der Dionysosverehrung.

Stamnos= dickbauchiges, Amphora-ähnliches Vorratsgefäß, steht in Verbindung mit dionysischen Frauenfesten.

Sybene= Transporttasche für Auloi, aus Fell oder Leder.

Theoria= Festgesandtschaft, die aus einer Gruppe von Theoren besteht.

Trittys= Kombination dreier Opfertiere, bspw. Rind, Eber und Widder.

Tympanon= Tambourin, einfache Rahmentrommel. Verwendung im Kult des Dionysos und der Kybele.

## 12 LITERATURVERZEICHNIS

Aign, Bernhard Paul

1963 Die Geschichte der Musikinstrumente im ägäischen Raum bis 700 v. Chr.: Ein Beitrag zur Vor- und Frühgeschichte der griechischen Musik, Frankfurt/Main: Universitätsschrift.

Altenmüller, Eckart

2015 Warum uns Musik bewegt. Evolutionäre und musikpsychologische Aspekte in: Sonderheft Musikarchäologie. Klänge der Vergangenheit, Eichmann, Ricardo; Koch, Lars-Christian (Hg.), Archäologie in Deutschland (AiD), Sonderheft 07/2015, 22–29.

Anderson, Warren D.,

1997 Music and Musicians in Ancient Greece, Ithaka/ New York, 2. Auflage (1. Aufl. 1995) Cornell University Press.

Assmann, Jan

1991 Der zweidimensionale Mensch. Das Fest als Medium des kollektiven Gedächtnisses, in: Jan Assmann/ Sundermaier, Th. (Hg.), Das Fest und das Heilige: religiöse Kontrapunkte zur Arbeitswelt, Reihe: Studien zum Verstehen fremder Religionen 1, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Mohn, 13–30.

Auffahrt, Christoph

1999 Feste als Medium antiker Religionen: Methodische Konzeptionen zur Erforschung komplexer Rituale, in: Christoph Batsch, Ulrike Egelhaaf-Gaiser, Ruth Stepper (Hg.), Zwischen Alltag und Krise. Antike Religionen im Mittelmeerraum, Stuttgart, 31–42.

Blakolmer, Fritz

2007 Minoisch-mykenische Prozessionsfresken. Überlegungen zu den dargestellten und den nicht dargestellten Gaben, in: Eva Alram-Stern (Hg), Keimelion: Elitenbildung und elitärer Konsum von der mykenischen Palastzeit bis zur homerischen Epoche; Akten des internationalen Kongresses vom 3. bis 5. Februar 2005 in Salzburg, Wien: Verl. der Österr. Akademie der Wiss., 41–57.

Bömer, Franz

1952 Artikel „Pompa“, In: Konrad Ziegler (Hg.), Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, RE XXI (1952), Sp. 1878–1994.

Both, Arnd Adje

2009 Some methodological and theoretical considerations, In: Yearbook For Traditional Music, Vol. 41, Don Niles, Arnd Adje Both (Hg.), 1–11.

Both, Arnd Adje

2011 Gesang der Götter, in: Musik als Menschheitsphänomen. Einführung in die Ausstellung „Musik-welten“, Reiss-Engelhorn Museum, Mannheimer Geschichtsblätter, Sonderveröffentlichung 3, Wiegand, Hermann/Wieczorek, Alfried (Hg.), 25–32.

Brand, Helmut

2000 Griechische Musikanten im Kult: von der Frühzeit bis zum Beginn der Spätklassik (Würzburger Studien zur Sprache und Kultur 3: Archäologie, Musikwissenschaft), Dissertation, Dettelbach: Verlag J. H. Röll.

Brand, Helmut

2002 Überlegungen zum Gebrauch der Phorbeia: vom Aulos zu Zurna und Launeddas. In: Ellen Hickmann, Ricardo Eichmann, and Anne D Kilmer (Hg.), Archäologie früher Klangerzeugung und Tonordnung = The Archaeology of Sound: Origin and Organisation. Rahden, Studien zur Musikarchäologie der International Study Group of Music Archaeology (ISGMA), 375–386.

Bremmer, Jan N.

1996 Götter, Mythen und Heiligtümer im antiken Griechenland, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft.

Brodersen, Kai

2002 Die Wahrheit über die griechischen Mythen. Palaiphatos‘ „Unglaubliche Geschichten“ (übersetzt und herausgegeben), Griechisch/Deutsch, Stuttgart: Reclam.

Brüstle, Christa

2009 Klang als performative Prägung von Räumlichkeiten, in: Moritz Csáky, Christoph Leitgeb (Hg.), Kommunikation- Gedächtnis- Raum: Kulturwissenschaften nach dem Spatial Turn, Bielefeld: transcript Verlag, 113–129.

Bundrick, Sheramy D.

2005 Music and image in classical Athens, University of South Florida/ St. Petersburg: Cambridge University Press.

Burkert, Walter

1977 Griechische Religion: der archaischen und klassischen Epoche, Reihe: Die Religionen der Menschheit 15, Stuttgart: Kohlhammer Verlag.

Calasso, Roberto

2003 Die Literatur und die Götter, Reimar Klein (Übers.), München/ Wien: Carl Hanser Verlag.

Chaniotis, Angelos

1991 Gedenktage der Griechen. Ihre Bedeutung für das Geschichtsbewusstsein griechischer Poleis, in: Jan Assmann, Sundermaier, Th. (Hg.), Das Fest und das Heilige. Religiöse Kontrapunkte zur Arbeitswelt, Reihe: Studien zum Verstehen fremder Religionen 1, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Mohn, 123–145.

Chaniotis, Angelos

2004 Das Bankett des Damas und der Hymnos des Sosandros, in: Dietrich Harth, G. Schenk (Hg.), Ritualdynamik: kulturübergreifende Studien zur Theorie und Geschichte rituellen Handelns, Heidelberg: Wiss.-Verl. der Autoren, 291–304.

Connor, W.R.

2000 Tribes, Festivals and Processions: civic ceremonial and political manipulation in Archaic Greece, in: Richard Buxton (Hg.), Oxford Readings in Greek Religion, New York: Oxford University Press, 56–76.

Detienne, Marcel/ Vernant, Jean-Pierre

1986 The cuisine of Sacrifice among the Greeks, Paula Wissing (Übers.), Chicago/ London: The University of Chicago Press.

Deubner, Ludwig, Attische Feste, Akademie Verlag, Berlin, 1956.

Dillon, Matthew

1997 Pilgrims and Pilgrimage in Ancient Greece. London: Routledge.

Egan, Rory B.

1979 The Assonance of Athena and the Sound of the Salpinx: Eumenides 566–571. In: *Classical Journal* 74, 203–212.

Eitrem, Samson

1910 Beiträge zur griechischen Religionsgeschichte, Christiana: Verlag Dybwad.

Foucault, Michel

1993 (1967) Andere Räume, in: Barck, Karlheinz (Hg.): *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik; Essais*. 5. durchgesehene Auflage. Leipzig: Reclam.

Franklin, John Curtis

2006 The wisdom of the Lyre. Soundings in Ancient Greece, Cyprus and the Near East, in: *Studien zur Musikarchäologie V der International Study Group of Music Archaeology (ISGMA)*, Hickmann/Eichmann/Both (Hg.), *Orient Archäologie* 2006.

Frickenhaus, August

1912 Lenaienvasen, Berliner Winckelmannsprogramm, Berlin.

Garfinkel, Yosef,

2003 *Dancing at the dawn of Agriculture*, Austin: University of Texas Press.

Gebauer, Jörg

2002 *Pompe und Thysia. Attische Tieropferdarstellungen auf schwarz- und rotfigurigen Vasen*, Münster: Ugarit Verlag.

Furley, William D., Bremer, Jan Maarten

2001 *Greek Hymns. Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic period. Part One: The texts in translation*, Tübingen: Mohr Siebeck.

Geissmann, Thomas

2002 *Gibbons: Communication, Radiation and Conservation Biology of the Forgotten Apes*, Habilitationsschrift, Hannover: Tierärztliche Hochschule Hannover.

Gengnagel, Jörg

2008 Einleitung, in: Jörg Gengnagel (Hg.), Prozessionen, Wallfahrten, Aufmärsche: Bewegung zwischen Religion und Politik in Europa und Asien seit dem Mittelalter, Reihe: Menschen und Kulturen; 4, Köln: Böhlau Verlag, 3–15.

Graf, Fritz

1996 Pompai in Greece: Some Considerations about Space and Ritual in the Greek Polis, in: Robin Hägg (Hg.), The role of religion in the early Greek polis: proceedings of the Third International Seminar on Ancient Greek Cult, organized by the Swedish Institute at Athens, 16 - 18 October 1992, Skrifter utgivna av Svenska Institutet i Athen: Serie in 8; 14, Stockholm, 55-61

Gray, Patricia M. Krause, B., Atema, J. et al.

2001 The music of nature and nature of music, in: Science Magazine Vol. 291, Number 5501, 5.01.2001, 52–54.

Guettel-Cole, Susan

2004 Landscapes, Gender, and Ritual Space: the Ancient Greek Experience, Berkeley, California [u. a.]: Univ. of California Press.

Gugel, Helmut

1972 Pompa, in: Konrad Ziegler (Hg), Der kleine Pauly: Lexikon der Antike, auf der Grundlage von Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft (1964–1975), Band 4, München: Dt. Taschenbuch Verlag, Sp. 1017–1019.

2004 Gifts of the Muses. Echoes of Music and Dance from Ancient Greece, Ausstellungskatalog, Athens: Hellenic Ministry of Culture, 217—219.

Goulaki-Voutira, Alexandra

2004 V. A. Musik bei öffentlichen und privaten Opfern: Prozession, Opferhandlung, Symposium nach dem Opfer (in Heiligtümern), in: Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum II, J. P. Getty Museum, Los Angeles, 371–375.

Hagel, Stefan

2010 Understanding the aulos Berlin Egyptian Museum 12461/12462, In: Eichmann/Hickmann/Koch (Hg.), Musical Perceptions – Past and Present. On Ethnographic Analogy in Music Archaeology. Papers from the 6th Symposium of the International Study Group on Music Archaeology at the Ethnological Museum, State Museums Berlin, 09-13



September, 2008. Rahden/Westf.: Studien zur Musikarchäologie VII, Orient Archäologie 25, 67–87.

Hagel, Stefan

2009 Ancient Greek Music. A New Technical History, Cambridge.

Hartmann, Elke

2002 Heirat, Hetärentum und Konkubinat im klassischen Athen, Frankfurt/Main: Campus Historische Studien Band 30.

Hickmann, Ellen

2003 Musikarchäologie – Forschungsgrundlagen und Ziele, in: Die Musikforschung 56/2, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, 121–134.

Hölscher, Tonio

2002 Klassische Archäologie. Grundwissen, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Hölscher, Tonio

2012 Bilderwelt, Lebensordnung und die Rolle des Betrachters im antiken Griechenland, in: Ortwin Dally, Susanne Moraw and Hauke Ziemssen (Eds.), Bild – Raum – Handlung. Perspektiven der Archäologie, de Gruyter, 19-44.

Kaden, Christian

1969 Die Stellung der Berufsmusiker in der Gesellschaft des antiken Griechenland. In: BzMw 11, 47–66.

Kaden, Christian

2004 Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann, Kassel und Stuttgart: Bärenreiter/ Metzler.

Kästner, Ursula

2008 Attische Vasen mit Dionysosdarstellungen. Gefäßform und Dekoration, in: Dionysos. Verwandlung und Ekstase. Ausstellungskatalog, SMB Berlin, Regensburg: Schnell und Steiner Verlag, 54–69.

Kavoulaki, Athena

1999 Processional performances and the democratic polis, in: Goldhill, Simon/ Osborne, Robin (Hg), Performance culture and Athenian democracy, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 293–320.

Kittler, Friedrich

2006 Musik und Mathematik I. Hellas 1: Aphrodite, München: Wilhelm Fink Verlag.

Kirk, G. S.

1980 Griechische Mythen. Ihre Bedeutung und Funktion, übersetzt von Renate Schein, Berlin: Medusa.

Kleine, Bärbel

2005 Bilder tanzender Frauen in frühgriechischer und klassischer Zeit, In: Internationale Archäologie 89, Stuttgart: Verlag Mairé Leidorf.

Koch, Lars-Christian

2015 Klang und Kultur, in: Sonderheft Musikarchäologie. Klänge der Vergangenheit, Eichmann, Ricardo; Koch, Lars-Christian (Hg.), Archäologie in Deutschland (AiD), Sonderheft 07/2015, 12–21.

Köpping, Klaus-Peter/ Rao, Ursula (Hg)

2008 Im Rausch des Rituals: Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz, 2. Auflage, Münster: Lit Verlag.

Koller, Herrmann

1963 Musik und Dichtung im alten Griechenland, Berlin und München: Franke Verlag.

Kowalzig, Barbara

2007 Singing for the Gods. Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece, New York: Oxford University Press.

Kourou, Nota

1985 Musical Procession Scenes in early Greek art: their Oriental and Cypriot models, in: Th. Papadopoupou/ S. Chatzistillis, Praktika, Tomos A (Nicosia), University of Athens, Zypern: Zavallis Press LTD, 412–422.

Krumeich, Ralf/ Pechstein, Nikolaus (Hg.)

1999 Das griechische Satyrspiel, Reihe: Texte zur Forschung, Bd. 72, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Kubatzki, Jana

2015 Musikalischer Wettstreit in der griechischen Antike. Von Konkurrenz und sozialer Bindung, in: Sonderheft Musikarchäologie. Klänge der Vergangenheit, Eichmann, Ricardo; Koch, Lars-Christian (Hg.), Archäologie in Deutschland (AiD), Sonderheft 07/2015, 87–84.

Kubatzki, Jana

2015 (forthcoming) Music in Rites: Some thoughts about the function of music in ancient Greek cults, in: eTopoi.

Landels, John G.

2007 (1999) Music in Ancient Greece and Rome, London: Routledge.

Latacz, Joachim

2003 Einführung in die griechische Tragödie, 2. Auflage, Verlag Vandenhoeck und Ruprecht, UTB, Göttingen.

Laxander, Heike

2000 Individuum und Gemeinschaft im Fest. Untersuchungen zu attischen Darstellungen von Festgeschehen im 6. und frühen 5.Jh. v. Chr., Dissertation, Köln: Verlag Scriptorum.

Lehnstaedt, Kurt

1970 Prozessionsdarstellungen auf attischen Vasen, Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität zu München.

Leeuw, Gerardus van der

1933 Phänomenologie der Religion, Tübingen: Mohr.

Ley, Graham

2007 The Theatricality of Greek Tragedy: Playing Space and Chorus. Chicago and London: University of Chicago Press.

Long, Charlotte

1974 The Ayia Triada Sarcophagus: A study of late Minoan and Mycanean Funerary Practices and Beliefs, SIMA 41, Göteborg: Åströms.

Löw, Martina

2007 Raumsoziologie, Suhrkamp-Taschenbuch: Wissenschaft; 1506, Frankfurt am Main.

Maas, M./ Snyder, J. McIntosh

1989 Stringed Instruments of Ancient Greece, New Haven.

Marquard, Odo

1988 Kleine Philosophie des Festes, in: Schulz, Uwe (Hg), Das Fest. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart, München: Verlag Beck.

Märting, Ralf-Peter

2012 Jenseits des Horizonts. Raum und Wissen in den Kulturen der Alten Welt, herausgegeben vom Exzellenzcluster Topoi und den Staatlichen Museen zu Berlin.

Mathiesen, Thomas J.

2010 Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages, Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Meier, Christian

1983 Die Entstehung des Politischen bei den Griechen, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 6. Auflage (1. Aufl. 1980).

Murray, Penelope and Peter Wilson (Hg.)

2004 Music and the Muses: The Culture of 'Mousike' in the Classical Athenian City, Oxford: Oxford University Press.

Neubecker, Annemarie J.

1994 (1977) Altgriechische Musik: Eine Einführung, 2. Auflage, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Nilsson, Martin P.

1916 Die Prozessionstypen im griechischen Kult, Jdl: Jahrbuch des DAI, 309–339.

Nordquist, G.C.

1992 Instrumental Music in Representations of Greek Cult, in: The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods, Congress Delphi 1990, 143–168.

Nordquist, G.C.

1994 Some Notes on Musicians in Greek Cult, in: R. Hägg (Hg.), Ancient Greek Cult Practice from the Epigraphical Evidence. Preceedings of the Second International Seminar on Ancient Greek Cult, organized by the Swedish Institute at Athens, 22-24 November 1991, 81–93.

Oakley, John H./ Sinos, Rebecca H.

1993 The Wedding in Ancient Athens, Wisconsin Studies in Classics, Madison, London: University of Wisconsin Press.

Otto, Maria A. C.

2000 Das Fest. Zu einer Phänomenologie der Ausnahme, München: Albert Thesen Verlag.

Otto, Walter F.

1961 Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Papadopoulou, Zozi

2004a *I. Musical Instruments in Cult; II. Musicians in Cult; V. B. Music in processions and pannychides* in: 4.c. Music, Greek Music, in: Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum II, Los Angeles: J. P. Getty Museum, S. 347–364; 375–378.

Papadopoulou, Zozi

2004b Hymning the gods, Music in the public life of ancient Greeks, in: Gifts of the Muses. Echoes of Music and Dance from Ancient Greece, Ausstellungskatalog, Athens: Hellenic Ministry of Culture, 46–57.

Parke, Herbert W.

1987 Athenische Feste: Öffentlicher Kult und private Mysterien, Mainz: Philipp von Zabern.

Pax, Elpidius

1955 Epiphaneia. Ein religionsgeschichtlicher Beitrag zur biblischen Theologie, München: Zink.

Pekridou-Gorecki, Anastasia

1989 Mode im antiken Griechenland, München: Beck.

Polignac, François de

1984 La naissance de la cité grecque: cultes, espace et société, VIIIe - VIIe siècles, Reihe: Textes à l'appui : série histoire classique, Paris: Éd. la Découverte.

Ranke-Graves, Robert von

2003 Griechische Mythologie. Quellen und Deutung, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 15. Auflage.

Rao, Ursula (Hg)

2006 Zwischen Struktur und Kontingenz, in: Kulturelle VerWandlungen: die Gestaltung sozialer Welten in der Performanz, Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang Verlag.

Rinella, Michael A.

2010 Pharmakon: Plato, Drug Culture, and Identity in Ancient Athens, Lanham, Boulder, New York: Lexington Books.

Rousseau, Jean Jacques

1989 (1781) Essay über den Ursprung der Sprachen, worin auch über Melodie und musikalische Nachahmung gesprochen wird, in: Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften, Leipzig: Philipp Reclam jun., 4. Auflage.

Rutherford, Ian

2004 Song-dance and state-pilgrimage, in: Murray, Penelope (Hg), Music and the Muses: the culture of 'mousikē' in the classical Athenian city, Oxford [u.a.]: Oxford Univ. Press, 67–90.

Rutherford, Ian

2001 Pindar's Paeans. A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre, Oxford: Oxford University Press.

Rutherford, Ian

2013 State Pilgrims and Sacred Observers in Ancient Greece: A Study of Theoria and Theoroi. Cambridge: Cambridge University Press.

Schlesier, Renate

2000 Menschen und Götter unterwegs: Rituale und Reise in der griechischen Antike, in: Hölscher, Tonio (Hg.), Gegenwelten. Zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike, K. G. Saur Verlag, München, Leipzig, 129–157

Schlesier, Renate

2008 Dionysos als Ekstasegott, in: Schlesier, Renate/ Schwarzmaier, Agnes (Hg.), Dionysos. Verwandlung und Ekstase, Ausstellungskatalog, SMB, Regensburg: Verlag Schnell und Steiner, 28–41.

Schmidt, Stefan

2001 Die Athener und die Musen. Die Konstruktion von Bildern zum Thema Musik im 5. Jahrhundert v. Chr. In: R. v. d. Hoff/ St. Schmidt, Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jhs. v. Chr. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 281–298.

Schöne-Denkinger, Angelika

2008 Dionysos und sein Gefolge in der attischen Vasenmalerei, in: Schlesier, Renate/ Schwarzmaier, Agnes (Hg.), Dionysos. Verwandlung und Ekstase, Ausstellungskatalog, SMB, Regensburg: Verlag Schnell und Steiner, 42–53.

Schuol, Monica

2006 Sänger und Gesang in der Odyssee, in: Geschichte und Fiktion in der homerischen Odyssee, Andreas Luther (Hg.), Reihe: Zetemata, Monographien zur Klassischen Altertumswissenschaft, Heft 125, München: Beck Verlag, 139–162.

Spitzer, Manfred

2002 Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk, Stuttgart – New York: Schattauer Verlag.

Straten, Folkert van

1988 The God's Portion in Greek Sacrificial Representation: Is the Tail Doing Nicely? In: Robin Hägg (Hg.), Early Greek Cult Practice, proceedings of the fifth international symposium at the Swedish Institute at Athens, 26-29, June, 1986: 51–68.

Straten, Folkert van

1995 Hiera Kala. Images of animal sacrifice in archaic and classical Greece, in: Religions in the Greco-Roman world, Vol. 127, van den Broek/ Drijvers (Hr.), Leiden – New York – Köln: Brill.

Tatarkiewicz, Wladyslaw

1979 Die Geschichte der Ästhetik - Bd. 1: Die Ästhetik der Antike (Deutsch von Alfred Loepfe), Basel /–Stuttgart: Verlag Schwabe & Co AG.

Tölle, Renate

1964 Frühgriechische Reigentänze, Waldsassen: Stiftland-Verlag.

True, Marion/ Daehner, Jens/ Grossmann, Janet B./ Lapatin, Kenneth D. S. and Nam, Emi Maia

2004 „Greek Processions“, in: Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum Band II. Los Angeles: Getty Publications, 1–20.

Tsochos, Charalampos

2000 Pompas pempein. Prozessionen von der minoischen bis zur klassischen Zeit in Griechenland (Dissertation), Thessaloniki: University Studio Press.

Turner, Victor

2005 (1969) Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur, übersetzt von Sylvia Schomburg-Scherff, Frankfurt am Main – New York: Campus Verlag.

Vogel, Martin

1966 Apollinisch und Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums, Regensburg: Gustav Bosse.

Voigt, Boris

2008 Memoria, Macht, Musik. Eine politische Ökonomie der Musik in vormodernen Gesellschaften, In der Reihe: Christian Kaden (Hg), Musiksoziologie Band 16, Kassel/ Basel u.a.: Bärenreiter Verlag.



Waldner, Katharina

1995 Masken und Phalloi. Geschlechterrollen im attischen Dionysoskult in: E. Bettinger/ J. Funke (Hg.), Maskeraden: Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 41–57.

Webster, T.B.L.

1970 The Greek Chorus, Methuen Publishing.

Weege, Fritz

1926 Der Tanz in der Antike, Halle – Saale: Max Niemeyer Verlag.

Wegner, Max

1949 Musikleben der Griechen, Berlin: de Gruyter Verlag.

Wegner, Max

1963 Griechenland, in: Musikgeschichte in Bildern, Reihe: Musik des Altertums, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.

Wegner, Max

1968 ‚Musik und Tanz‘ in der Reihe Archaeologia Homerica, Hrsg. Hans-Günter Buchholz, Lieferung U Vandenhoeck & Ruprecht.

Weihe, Richard

2003 Die Paradoxie einer Maske. Geschichte einer Form, München: Wilhelm Fink Verlag.

West, Martin L.

1992 Ancient Greek Music, Oxford: Clarendon Press.

Wietig, Christina

2005 Der Bart. Zur Kulturgeschichte des Bartes von der Antike bis zur Gegenwart, Dissertation Universität Hamburg.

Wille, Günther

1967 Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer, Amsterdam: Schippers Verlag.

Wilson, Peter

1999 The aulos in Athens, in: Performance Culture and Athenian Democracy, Goldhill, Simon/ Osborne, Robin (Hg), Cambridge University Press, 58–95.

Wolters, P.

1899 Vasen aus Menidi. II. Mit 31 Abbildungen, in: Jdl 14 (1899), 103-142.

Zinserling, Ute

1977 Zum Problem von Alltagsdarstellungen auf attischen Vasen, In: Max Kunze (Hg), Beiträge zum antiken Realismus, Schriften der Winckelmann Gesellschaft, Band 3, Berlin: Akademie Verlag, 39–53.

Zschätzsch, Annemone

2002 Verwendung und Bedeutung griechischer Musikinstrumente in Mythos und Kult, Rahden: Leidorf Verlag.

## Lexika

Brockhaus Riemann Musiklexikon, 1998, Band 3.

Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum, Band 1 und 2, Los Angeles: Jean Paul Getty Museum, 2005 (*Prozessionen; Opfer; Libation; Rauchopfer; Weihgeschenke*).

Paulys Realencyclopädie, Konrad Ziegler (Hg.), Band XXI, 1952.

Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 23. Erweiterte Auflage, Elmar Seebold, Berlin – New York: de Gruyter Verlag, 1995.

## Datenbanken/ Online-Lexika

Der Neue Pauly Online: <http://referenceworks.brillonline.com>

Henry George Liddell. Robert Scott. A Greek-English Lexicon, revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones. with the assistance of. Roderick McKenzie. Oxford. Clarendon Press. 1940. LSJ: Liddell Scott Jones. Online Version über Perseus:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057>

The Packard Humanities Institute. Classical Latin texts: <http://latin.packhum.org>

Perseus Digital Library: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper>

Répertoire International de Littérature Musicale (RILM): <http://www.rilm.org>

## Online Artikel

Olaf Arndt/ Ronald Düker

2011 Aufstandsbekämpfung. Nichttödliche Blasmusik, Artikel aus der WOZ,  
><http://www.woz.ch/artikel/2007/nr24/international/15087.html>< ( 22.03.2011).

Petrovic, Ivana

2006 Desperate Housewives, Sex and the City. Das Bild der Frau im Hellenismus. Giessener Hochschulblätter 39: 25–36. Vortrag vom 24. 1. 2006 im Rahmen der Ringvorlesung „Das Bild der Menschen in der Antike“:

>[http://geb.uni giessen.de/geb/volltexte/2006/3694/pdf/Petrovic\\_GU\\_39\\_06.pdf](http://geb.uni giessen.de/geb/volltexte/2006/3694/pdf/Petrovic_GU_39_06.pdf)< (4.04.2009).

Rätsch, Christian

2010 Von den Dionysien zur Goa-Party, in: Goa – 20 Jahre psychedelische Trance, Nachtschatten, Schweiz:

><http://www.connection.de/magazintexte/schamanismus/von-den-dionysien-zur-go-party.html><

(27.03.2012).

Schnurr, Christine

1992 JStor Artikel, Review Anastasia Pekridou-Gorecki: Mode im antiken Griechenland (1989), 53–56:

><http://www.jstor.org/discover/10.2307/27690948?uid=3737864&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21105414994183><

## **Vorträge**

Gehrke, Hans-Joachim, im TOPOI Forum V „Griechische Festgesandte“ am 8.05.2012 in Berlin Dahlem, TOPOI Haus

Lieven, Alexandra von, Musik im Alten Ägypten, Vortrag in der Vorlesungsreihe: Was ist Musik?, Humboldt Universität zu Berlin, 11.05.2012

Meyer-Dietrich, Erika, Religion that is heard in public space, Vortrag, Kongress: Rituals, Heidelberg, 28.09.-3.10.2009

## **Quellennachweise der antiken Autoren**

Für die antiken Autoren und ihre Werke die Abkürzungsliste aus dem Neuen Pauly (DNP) verwendet.

Aischylos, Sophokles, Euripides, Die großen Tragödien, übersetzt von J.G. Droysen, K.W.F. Solger, J.A. Hartung, herausgegeben von Wolf Hartmut Friedrich, Albatros/Patmos Verlag, Düsseldorf, 2006

Aischylos, Die Perser, Tragödien und Fragmente, übersetzt von Ludwig Wolde. Leipzig, 1938 (= Sammlung Dieterich, Band 17)

Aischylos, Eumeniden, übersetzt von H. W. Smyth, LCL

Alkaios/ Sappho, D. Campbell: Greek Lyric I, 2. Aufl. Band 142 der Loeb-Serie: Griechisch-Englisch, 1990

Apollonios Rhodios, Die Fahrt der Argonauten. Griechisch/Deutsch. Herausgegeben, übersetzt von Paul Dräger, Stuttgart, 2002

Apollodoros, Bibliothek 3. Buch, 21-39: Sagenkreis des Dionysos. Hans Zimmermann Quellensammlung. Griechisch-englisch herausgegeben von James George Frazer, 4. Auflage, London und Cambridge, 1967 (= LCL 121-122).

Aristophanes, Plutos. Eine Komödie des Aristophanes, übersetzt von Emanuel Lindemann, Cnobloch Verlag, Harvard University, 1832, digitalisiert von googlebooks 2006

Aristophanes, Der Frieden, übersetzt und herausgegeben von Christoph Jungk, Reclam, Stuttgart

Aristophanes, Ecclesiazusai, übersetzt von J. Henderson, LCL

Aristophanes, Die Acharner, übersetzt von J. Henderson, LCL

Aristophanes, Die Frösche. Komödie, übersetzt und herausgegeben von Heinz Heubner, Reclam, California, 1951

Aristoteles, Poetik, Griechisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Philipp Reclam jun, Stuttgart, 1982

Athenaios, Das Gelehrten-Mahl, übersetzt von Claus Friedrich, Thomas Nothers (Hg), Bände 47-48 der Abteilung Klassische Philologie, Hiersemann, 1998

Athenaeus. The Deipnosophists. with an English Translation by. Charles Burton Gulick. Cambridge, MA. Harvard University Press. London. William Heinemann Ltd. 1927. 1.

Cäsar, Der Gallische Krieg, übersetzt von Wirth, Gerhard, Goldmann Verlag, Bonn, 1979

Die griechische Literatur in Texten und Darstellung. Archaische Periode, herausgegeben von Joachim Latacz, Reclam, Stuttgart, 1991

Euripides, Die Bakchen, übersetzt von Oskar Werner, Reclam, Stuttgart, 1968

Heliodoros, Die äthiopischen Abenteuer von Theagenes und Charikleia, übersetzt von Horst Gasse, Aufbau-Verlag, 1.Auflage, Berlin und Weimar, 1977

Herodot, Historien, übersetzt von A. Horneffer, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1971

Hesiod, Theogonie. Werke und Tage, übersetzt von Albert von Schirnding, Artemis und Winkler, Zürich/Düsseldorf, 2002

Homer, Die Ilias, übersetzt von Wolfgang Schadewald, 1975, 2. Auflage 2004, Patmos Verlag/ Artemis und Winkler.

Die homerischen Götterhymnen, übersetzt von Thassilo von Scheffer, Leipzig, 1974 (= Sammlung Dieterich Band 97)

Kallimachos von Kyrene. Werke, Markus Asper (übersetzt und herausgegeben), Griechisch und deutsch. Wiss. Buchges., Darmstadt, 2004

Longus, Daphnis und Chloé. Ein antiker Liebesroman, übersetzt von Arno Mauersberger, Insel Taschenbuch, Leipzig, 1976

Lukian. Werke in drei Bänden. Zweiter und dritter Band, Übersetzt von Christoph Martin Wieland, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1974

Lukianos von Samosata, Lucius oder Der magische Esel. Drei sonderbare Geschichten, übersetzt von Christoph Martin Wieland, Aufbau-Verlag, 1. Auflage, Berlin und Weimar, 1979

Pausanias, Reisen in Griechenland. Band 3: Arkadien, übersetzt von Ernst Meyer, herausgegeben von Felix Eckstein, Artemis und Winkler/Patmos, Zürich, 2001

Petron, Satiricon, übersetzt von Fritz Tech, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1978

Philodem, De Musica, 4. Buch, übersetzt und diskutiert von A. J. Neubecker, Die Bewertung von Musik bei Stoikern und Epikureern. Eine Analyse von Philodems Schrift ‚De musica‘, Berlin, Akademie-Verlag, 1956.

Pindar, Olympische Oden in: Mähler, Herwig, Snell, Bruno (Hg), Pindari carmina cum fragmentis. 1. Epinicia, 8. Auflage, Teubner, Leipzig 1997 und 2. Fragmenta. Indices, Nachdruck der 1. Auflage, Saur, München, 2001

Pindaros, Oden auf die Sieger der Olympischen Spiele., in: Uvo Hölscher (Übers.), Thomas Poiss (Hg.): Siegeslieder, Verlag Beck, München, 2002.

Platon, Der Staat, übersetzt von Rudolf Rufener, Artemis Verlag, Zürich und München, 3. Auflage, 2001

Platon, Die Gesetze, in: Platon. Sämtliche Werke. Band 6, übersetzt von Schleiermacher, überarbeitet von Neugebauer, Stahl, Wolfgang (Hg.), Mundus Verlag Deutschland.

Plutarch, Alkibiades, übersetzt von B. Perrin, LCL

Plutarch, Theseus, übersetzt von B. Perrin, LCL

Plutarch. Moralphilosophische Schriften, ausgewählt, übersetzt und herausgegeben von Hans-Josef Klauck, Reclam, Stuttgart, 1997

Plutarch. Drei religionsphilosophische Schriften: Über den Aberglauben, Über die späte Strafe der Gottheit, Über Isis und Osiris. Artemis, übersetzt von Görgemanns, Herwig (Hg.), Düsseldorf, 2003

Sappho, The Poetry of Sappho, translation and notes by Jim Powell, Oxford University Press, Oxford, 2007

Xenophon, Hippologie, übersetzt von E.C. Marchant, LCL

Xenophanes, Frg. 11, Hermann Diels – Kranz, Walther (Hg): Die Fragmente der Vorsokratiker. 6. Auflage, Nachdruck Georg Olms Verlag, 2004

## 13 ABBILDUNGSNACHWEISE

Abb. 1 (S 3)

Paris Louvre F10. Aus: CVA Louvre (6) III He Taf. 62.

Referenz: <http://books.openedition.org/pulg/docannexe/image/1135/img-1-small700.jpg>

Abb. 2 (B 1)

Berlin, Antikensammlung F1727. Aus: CVA Berlin (4) Taf. 196.

Abb. 3 (AG2)

Paris, Louvre A522-506 1, tanzende Krieger auf einem Fragment einer Dipylonschale. Aus: Kourou, 1985: 415ff, Taf. 1, 1.

Abb. 4a (S 41)

Florenz, Archäologisches Museum 4209. Zeichnung aus: Dionysos. Verwandlung und Ekstase, nach A. Furtwängler — K. Reichhold, Griechische Vasenmalerei I (1904) Taf. 37, Ausstellungskatalog, Berlin, 2009: 44.

Abb. 4b (S 41)

Florenz, Archäologisches Museum 4209. Zeichnung von K. Berggren, Bollettino d'Arte 42, Serie Speciale 1 (1981), fig. 65.

Abb. 5 (S 42)

Paris, Auguste Rodin Museum Nr. 232.247. Oinochoe, 525-475 v. Chr. Aus: CVA Paris, Musee Nat. Rodin, 27-28, P. 707, 19.1-4.

Abb. 6 (B 2)

London, Brit. Mus. B 80. Aus: CVA Brit. Mus. (2) III He, Taf. 7, 4b.

Abb. 7 (S 9)

München, Antikensammlung Inv.1441. Aus: CVA München (7) Taf.338.



Abb. 8 (S 17)

München, Antikensammlung 1439. Aus: CVA München (7) Taf. 337.

Abb. 9a und 9b (K 2)

Paris, Bibl. Nat. 4827. Aus: CVA Paris, Bibl. Nat. (1) III c (France 7), Taf. 17,2 und 17,4.

Abb. 10 (S 7)

Orvieto Mus. dell'Opera del Duomo 1001. Aus: M. Blech, Studium zum Kranz bei den Griechen, 1982: 286 Abb. 38.

Abb. 11a und 11b (R11)

Florenz, Mus. Arch. 81600. Aus: CVA Florenz (4) III. 1 Taf. 117.

Abb. 12 (R5)

Oxford, Osm. Mus. 305. Aus: CVA Oxford (1) III 1 Taf. 7,1 (99).

Abb. 13 (R1)

Athen, Acrop. Mus. 636. Aus: Graef — Langlotz II, Nr. 636 Taf. 50.

Abb. 14 (R7)

Athen, Nat. Mus. 2038. Aus: BOA Nr. 206386.

Abb. 15

Satyrspieltase des Pronomos-Malers. Neapel, Mus. Arch. Naz. H 3240.

Aus: [www.hellenica.de/Griechenland](http://www.hellenica.de/Griechenland). Bild unter:

[www.hellenica.de/.../AntikeK%FCnstler2C.html](http://www.hellenica.de/.../AntikeK%FCnstler2C.html).

Abb. 16

Attisch rotfigurige Kalpis des Leningrad-Malers, 470/60v.Chr., Boston, Museum of Fine Arts 03.788. Aus: Krumeich – Pechstein 1999 Taf. 4 b.

Abb. 17 (S 2)

Bologna Mus. Arch. D. L. 109. Aus: LIMC Dionysos Nr. 829: Theseus Maler.

Abb. 18 (S 43)

Rom, Mus. Naz. Etrusco di Villa Giulia Nr.772. Aus: CVA Rome, Villa Giulia 1, III.H.E. 4, Pl. 2.4, 6.

Abb. 19 (S 24)

Berlin, Antikensammlung F1686. Aus: Nordquist, 1992: 148 Fig. 3a. Lithographie nach L. Steffen (1830). Referenz:

<http://ruskin.ashmolean.org/object/WA.RS.REF.194>[http://ruskin.ashmolean.org/media/collection/w800//Collections/Single\\_Objects/WA/WA\\_RS/WA\\_RS\\_REF\\_194-a-L.jpg](http://ruskin.ashmolean.org/media/collection/w800//Collections/Single_Objects/WA/WA_RS/WA_RS_REF_194-a-L.jpg)

Abb. 20 (R 23)

Paris, Louvre G138. Aus: BOA Nr. 203853.

Abb. 21 (R15)

Fulda, Museum. Aus: CVA Adolphseck (2), Taf. 67, 3.

## 14 TABELLEN

Legende: A: Aulos, K: Kithara, L: Lyra, B: Barbiton, Kr: Krotala, S: Salpinx, Aw: Auletrix, Aj: Jugendlicher Aulet; T: Tympanon, F: Frau, M: Mann, J: Jugendlicher

Tabelle 1: Schwarzfigurige Vasen: musikbegleitete Prozessionen (40 Abb.)

Nr	Zeit/Ort	Gefäß	Instru- ment	Kleidung der Musiker	Position der Musiker	Götter	Teilnehmende Menschen	Tiere/ Opfer	Heilige Geräte	Prozessionstyp
S 1	Athen, 560	Band- Schale	2 A, 1 K	Chiton und Mantel mit Verzierung	Hinter Tieren	Athena Promachos	Viele, bewaffnete Krieger, teils mit Pferden	Stier, Schwein Widder	Kanoun	Prozession zum Altar
S 2	Bolognaat tisch, um 500	Skyphos	2A, 1S	2A: nackt S: nackt!	Auf Schiffskarre n, neben Gott	Dionysos	viele	Stier	Schiffskarrenprozessi- on mit Menschen und Satyrn (Verkleidung?)	Schiffskarren- prozession
S 3	Etrurien, attisch, 6.Jh	Hydria	1A	Knielanger Mantel	Hinter Altar	-	Viele Männer	Stier	Kränze in Händen	Prozession zum Altar
S 4	Tarquini- a, attisch, Ende 6.Jh	Amphora	A (Mänade ) und K (Satyr)	M: Gewand S: nackt	Neben Gott	Dionysos	Mythische Gestalten und Dionysos	keins	-	Schiffs- prozession

S 5	Athen, Mitte 6. Jh.	Pyxis (?)	A	Langer Chiton, farbiger Mantel	Zwischen zwei Frauen	-	3 Personen (Fr)	-	Kränze	Reigen oder Prozession
S 6	Eleusis, attisch, 540-530	Loutrophore (Fr)	1A K	Armfreier Chiton	Inmitten	-	Mehrere Männer	?	Körbe, gr Krüge, Zweige	Prozession
S 7	Orvieto, attisch, 540-530	Chous oder Oinochoe (Fr)	1L	Armfreier Chiton und Mantel, Verzierungen, Kranz im Haar	Hinter Tier	-	3M	Ziegenbock	Zweige in Hand, Kränze im Haar	Prozession
S 8	Etrurien, attisch, 540-530	Bauchamphora	1A	Armfreier Chiton, Mantel, Verzierungen	Neben Gott	Dionysos	Mehrere M, 1F	Ferkel	Zweige in Händen, kl. Kanne	Prozession
S 9	Athen, 550/520	Amphora	1A	Knielang, armfreies Gewand	Hinter Mann mit Kanoun, davor Tier	Dionysos	10M, 1F, 2G (Dionysos u Ikarios)	Widder und Ziegenbock	Zweige und Kränze in Händen, 2 gr Kannen, 1 Kanoun	Prozession zum Altar (dahinter Priesterin)
S 10	Athen, 520-500	Skypchos	1A	Langes gemustertes Gewand	Hinter Mann mit Körben, davor Tier	Hermes	6M, 1F	Ziegenbock	Dreifuß, Körbe, Kannen	Prozession zum Altar
S 11	Athen, um 500	Skypchos	2A (Satyrn)	nackt	Auf Schiff, neben Gott	Dionysos	Satyrn und Dionysos	Keins	Schiffsprozession auf Meer, mythisch	Schiffsprozession
S 12	Attisch, um 500	Skypchos	3A	A: bärtig, langer armfreier Mantel 2A (Satyrn): nackt	Auf Schiff, neben Gott	Dionysos	Satyrn und Dionysos	keins	Schiffskarrenprozession, mythisch	Schiffsprozession
S 13	Attisch, 500-490	Skypchos	1A	Nackt!	Hinter Tier	-	6M	Stier und Ziege(?)	Große Amphora, Kanoun	Prozession

S 14	Kamiroi, attisch, um 490	Lekythos	1L	Armfreier knielanger Mantel	Hinter Tier	-	3M	Stier	-	Prozession
S 15	Athen, 490-480	Lekythos	1Sj	Helm, Rüstung (?), kurzer Mantel	Anführend	-	J, F, 2M	Stier	Zweige, Kanoun, Thyrsosstab	Prozession
S 16	Attisch, 510/500	Amphora (Fr)	A, 2 K	?	Anführend	-	Männer und Jünglinge	Tier	Amphora, Zweige	Prozession
S 17	Athen, 550/520	Amphora	Männergesang	Kurze verzierte Mäntel, Haarkränze, orientalische Frisuren	Alle	Dionysos	9 M, 1 F (Priesterin), 2 Reiter	-	Kränze, Vögel, Pferde	Musizierender Männerumzug/ Prozession
S 18	Athen, Ende 6. Jh	Fr	2A, 2K	Lange armfreie Mäntel	Inmitten	-	Mehrere M	?	-	Prozession
S 19	Attisch, Ägina, um 500	Skypchos (Fr)	A	unbekannt	Inmitten	-	Mehrere M	Tier	Amphora	Prozession/ Komos?
S 20	Attisch, 575-525	Schale	1A	Langer Chiton, armfrei	Zwischen proz Männern, sich umdrehend	-	Viele Männer (ca 20)	-	Stäbe und Gefäße in den Händen	Prozession/ Reigen?
S 21	Attisch, 530	Amphora	A A	Langer, kurzärmeliger Chiton, darüber gemusterter Mantel	Anführer von Männerprozession	Herakles auf Bauchseite, Sirenen	Jeweils 4 Männer	nichts	Gewänder/Stoffe	Prozession

S 22	Etrurien, attisch, 550-500	Amphora	1A	Chiton und Mantel, zweifarbig	Anführer einer Männer-Proz. (?)	Herakles u Athena auf der A-Seite	6 bärtige M	nichts	-	Prozession
S 23	Paestum, attisch, 6.Jh	Pelike	1 Aw	Chiton und Mantel. Haarband	nach Tier	Hermes	2M, 1F	Gr. Ziege	Kanoun	Prozession zu Hermen
S 24	Vulci, attisch, 540-530	Amphora	2A, 2K	Chitone und Mäntel, bunt verziert	Hinter Tier	Athena Promachos	G, 1F, 7M	Stier	Priesterin hat Zweige in Hand	Prozession zum Altar
S 25	Attisch, um 500	Lekythos (Fr)	A	unbekannt	Hinter Tier	Athena Promachos	4 M	Tier	Zweige, Opferkorb	Prozession
S 26	Attisch, 600-550	Loutrophoros	1Aj	unbekannt	?	Nymphen?	Mehrere F und J	-	-	Hochzeitsprozession BD-Seite: Paris Urteil
S 27	Attisch, um 500	Lekythos	L, Aw	L: bärtig Kleidung unbekannt	L anführend Aw inmitten	-	Bärtige M und 1 F		Kranz, Stock	Musiker-prozession /theoria
S 28	Ost-Griechisch, 520-500	Hydria	A	Langer, zweifarbig Himation	Hinter Priester	-	Viele Männer	Eber, Bock, Schaf	Altar mit Flammen, Splanchnopt, Opferschale	Prozession und Opferung
S 29	Attisch, Datierung unbekannt	Oinochoe	1A	Bekleidet	?	-	Mehrere J, 1M	-	-	Prozession

S 30	Attisch, Datierung unbekannt	Schale (Fr)	A, K	A: nackt mit Schultermantel K: langes Gewand	Vor Opfertier	-	1F, 2M	Tier	Opferkorb	Prozession
S 31	Attisch, 550-500	Hals- amphora (Fr)	1Kj, 1K A	Kith: bekleidet Aulet: bärtig	Vor Opfertier	-	1J, mehrere M	2 Stiere	Amphora, Kanoun	Prozession
S 32	Attisch, 525-475 v.Chr.	Lekythos	1A	Knielanger, schulterfreier Mantel	Nach Stier	-	4 Männer	Stier	Zweige	Prozession
S 33	Attisch, Datierung unbekannt	Lekythos	A	unbekannt	Nach Opfertier	Herme	2M	Tier	Zweigen, Herme	Prozession
S 34	Attisch, 525-475	Plaque	1Aj	Bekleidet	Vor Tieren	-	4 Frauen und Jugendlicher	2 Hirsche	Kränze	Prozession
S 35	Attisch, 525-475	Pinax (Fr)	1Aj	Bekleidet	Nach 2 Frauen	-	Frauen und Jugendlicher	-	-	Prozession
S 36	Attisch, Ca.450	Camp. Amphora	A, K	Unbekannt	Nach Menschen	Altar	Figuren	-	Hydria, Zweige, Baum	Prozession
S 37	Attisch, Um 500	Lekythos (Fr)	A	Unbekleidet	Hinter Tier	Athena Promachos	Viele Menschen	Stier	Altar mit Flammen, Säule, Zweige	Prozession zum Altar
S 38	Attisch, 550-500	Amphora	Gesang	Bekleidet	Hinter- einander	Dionysos und Ikarios	Männer und eine Frau	Reh	-	Musikumzug/ Prozession

S 39	Attisch, Mitte 6. Jh.	Skyphos (Fr)	A	Zweifarbiger Mantel	Hinter Tier	-	Vier Männer	Eber	Zweige, Köcher mit Opfermessern	Prozession
Caer 1	Caere, 2.Hälfte 6.Jh.	Hydria	1Aw (?)	Langer Chiton, Schultermantel	Hinter Tier	-	2M, 2F	Stier	Erster Mann hat Messer	Prozession zum Altar



Tabelle 2: Rotfigurige Vasen: musikbegleitete Prozessionen (32 Abb.)

Nr	Zeit/ Ort	Gefäß	Musik	Kleidung	Position	Götter	Menschen	Tiere/Opfer	Geräte	Prozessionstyp
R1	Athen, 525-510	Lutro-phore	1A	Langer Mantel ohne Chiton, Armfrei	Hinter Tier	-	4M, 4F	Eber	Saustecken, Zweige, kl Kanne	Prozession (zum Altar?)
R2	Attisch, 525-475	Schale	2Aj	bekleidet	Hinter Männern mit Stieren	Herakles	Frau, Männer und Jugendliche	2 Stiere	Kanoun	Prozession zum Altar
R3	Attisch, 500-450	Amphora	1Aj	Knielanger Mantel	Vor panathenischen Amphora	-	4M	-	Amphora, Stab	Prozession
R4	Attisch, 500-450	Stamnos (Fr)	A (gehaltene)	Bärtiger Mann, langer Chiton, halblange Ärmel	Vor Krater und Stier	-	3 M	Stier	Stab, Krater	Opfer/ Vorbereitung zur Prozession
R5	Attisch, 480-470	Schale	1A	Langer, langärmeliger gemusterter Chiton	Vor Altar und Herme	Hermes	1 Mann, 2 Jugendliche	Musik	Stab?	Prozession zum Altar/ Opfer
R6	Attisch, Mitte 5.Jh.	Kelch krater	Aw Lj	?	Nach nackt mit Jungen mit Becher	-	2J (einer nackt), 1F	-	Becher	Prozession (?)
R7	Menidi, attisch, um 460	Kantharos	1A, 1K	Lange Mäntel, Arme frei	Hinter Priester und Opfardiener, erst A, dann K	-	5 Männer (Fr)	-	Zwei Oinochoen	Prozession

R8	Attisch, 450-400	Säulen krater	1Aj	bekleidet		Nike	B: mehrere J A: Musik- konfest mit mehreren J und Nike	-	B: Skyphos A: Bühne, Stöcke, Kranz	B: Prozession A: Musikwettbewerb
R9	Attisch, Datierung unbekannt	Chous	Chelys J Aj	?	Nach erstem Jungen	-	3Jungen	-	Chous, Stab	Prozession, Antheserien
R10	Attisch, Datierung unbekannt	Schale (Fr)	A	?	Vor Opfertier/ anführend (?)	-	2M (?)	Widder		Prozession
R11	Saturnia, attisch, Ende 6.Jh	Kylix	1S	S: nackt Andere: nackt	Vor drei wilden Pferden	Athena	12 junge M	Stier	Pferde, Schwerter, Stöcke	Vorbereitung des Opferstieres, Schaukämpfe
R20	Attisch, um 430-410	Glocken Krater	A	?	Hinter Schaf	-	3M, 2J	Schaf	Kanoun, Zweige	Opfer
R23	Attisch, 500-450	Schale	1A	Langer Chiton und Brustpanzer	Inmitten von Männerpaaren in einem Gewand	Dionysos	Bärtige und Unbärtige	Weinopfer/ Libation	-	Prozession/ Tanz
R25	Attisch, um 440/30	Stamnos	Aw	bekleidet	Nach bärtigem Mann	-	2 bärtige Männer, 1F, 1J	-	Skyphos	Prozession/ Komos
R27	Attisch, 500-450	Loutro- phore	1Aj	Langer Mantel, armfrei, Phorbeia	Inmitten	-	Mehrere F, 1J	-	Loutrophoros, Kränze, Kanoun	Hochzeits- Prozession

R28	Attisch, 475-425	Loutrophore	1Aj	Langer Mantel, armfrei,	anführend	-	Mehrere F, 1 J	-	Loutrophoros, Fackeln	Hochzeits- Prozession
R29	Attisch, 475-425	Loutrophore	1Aj	bekleidet	Vor Herme	-	Mehrere F, 1 Kind, 1J	-	B: Loutrophoros, Fackeln A: Beerdigungs- szene	Hochzeits/ Abschieds- prozession
R30	Attisch, 475-425	Loutrophore	1Aj, 1Krw	Langer Mantel, Armfrei	Vor Altar, die Proz anführend	Herme	Frauen, Männer, Jugendliche	Nichts	Loutrophore, Fackeln, Hochzeitsproz	Hochzeits- prozession
R31	Attisch, 450-400	Loutrophore	1Aj	Langes Gewand	Inmitten der Hochzeits- prozession	Eros fliegt umher	Frauen, Männer, Jugendliche	-	Loutrophore, Fackeln	Hochzeits- prozession
R32	Attisch, 450-400	Glocken- krater	1Aj 1L gehalten	bekleidet	Hinter Frau mit Fackel	-	1M, 1F, 1J	-	Fackel, Stab	Hochzeits- (?) Prozession

Tabelle 3: Prozessionsszenen aus Korinth und Boiotien

Nr	Zeit/Ort	Gefäß	Musik	Götter	Menschen	Tier	Geräte	Prozessionstyp
K1	Korinth, 6.Jh	Pinax	1L 1A	Nymphen	3F, 1M, 3 Jungs	Schaf	Kanoun, Ähren, Kränze im Haar	Prozession zum Altar
K2	Korinth, 1. Viertel 6.Jh.	Pyxis	1A (M oder F?)	Götter paar oder Königspaar	Viele M und F und Kinder	Große Ziege	Kanoun, Kränze, Körbe, Gefäße	Prozession zu einem Thron/ Altar
K 3	Korinth, 600-575	Flasche	Aw		Frauen und Kind	-	Opferkörbe; Kränze in den Händen	Prozession und Reigen
K4	Korinth, Mitte 6.Jh	Deckelpyxis	1Aw, Lj	Sitzende Gottheit mit Spindel (w)	24 Frauen	Ziege	Opferkörbe; Kränze in den Händen	Prozession und Reigen
K5	Korinth, Mitte 6.Jh	Amphoriskos	1Aw	-	1M, 6F	Große Ziege	3 Kanoun	Prozession
K 6	Korinth, mittelkori nthisch	Aryballos	Aw, 3 Lw	-	M mit Stier, danach Aw, 3 Lw, dahinter 4 F	Stier	Kranz	Prozession
K 7	Korinth, um 600	Amphora	Aw	Thronende Frau mit Spindel	B: 2 Frauen, 1 Kind Bauchfries: Mädchen- reigen	-	Kanoun	Prozession und Reigen
K 8	Korinth, um 600	Amphora	A	Thronende Frau	A: 6 Frauen B: Mädchenreigen, 1M, 1F	-	Kanoun	Prozession und Reigen

K 9	Korinth, 600-575	Pyxis	Aw	-		Mehrere Frauen, kleine Figur (Kind?) mit Ziege am Strick	Ziege	Kanoun	Frauenfest/ Prozession
B1	Boiotien, 5 70/60	Dreifußexaleip tron	A			4 Männer	Eber	Ähren	Prozession zum Altar
B2	Boiotien, Mitte 6.Jh.	Kylix	A	Athena Promachos		Viele Männer	Stier, Ziegen- bock	Kanoun, kl. Kannen; Kurz- schwerter, Wagen	Prozession zum Altar

Tabelle 4: Musikbegleitete Prozessionen in antiken Texten (8. Jh. v. Chr.–3. Jh. n. Chr.)

Autor	Titel	Musik	Zeilen	Thema	Zeit
Homer	Ilias	Chöre, Auloi und Phormingen	Buch 18. 492–6	Hochzeitsprozession auf dem Schild des Achill	8.v.Chr.
Homer	Ilias	Reigen, Phorminx und Gesang, akrobatische Tänze	Buch 18, 590–606	Schild Teil II: Tanzplatz Szene	8.v.Chr.
Anonym	Homerische Hymnen	Lyra und Gesang	H.Hom.Ap. 512–523	Prozession, von Apollon angeführt, der zu seinem Kitharaspil singt	7.–4.v.Chr.
Alkaios	Apollon Hymnus	Leier (Apollon), Aulos und Chöre, Paian	307 LP	Apollon und Opfer für ihn	7./6.v.Chr.
Sappho	Fragment	Lyren, Auloi, Kastagnetten, Gesang, Ululate	44 LP	Hektors und Andromaches Hochzeit	7./6. Jh. v. Chr.
Hesiod	Theogonie	Tanz und Gesang	Proimion 1–8	-Musen tanzen am Altar des Zeus -später Reigen und Gesang	6.Jh.v.Chr.
Aischylos	Eumeniden	Gesang	1021–1043	-Prozession und Gesang für Athena	6.v.Chr.
Pindaros	Paian 7 (= Fragment 39)	Hymne		-Prozession für Apollon mit Aulos zur Hymne	6.v.Chr.
Pindaros	Partheneia 2	Aulos und Gesang		-Prozession für Apollon Ismenios -Lied zur Prozession an Daphnephorien -„den Sirenenton werde ich, begleitet von den kleinen Lotosflöten, durch Gesänge nachahmen“	6. v. Chr.

Pindaros	Fr. 94b	Jungfrauen-Chor		<ul style="list-style-type: none"> <li>-Prozession für Apollon</li> <li>-Jungfrauen-Chor folgt nach einem Jungen bei den Daphnephoria</li> <li>-Junge führt Prozession an</li> </ul>	6. v. Chr.
Euripides	Iphigenia Taurica	Syrinx  Lyra und Gesang	1129	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Schiffsprozession für Iphigenie</li> <li>-Pans Syrinx soll erklingen zum Takt der Ruderer und Phoibos wird zu seiner 7-saitigen Lyra singen</li> </ul>	5. v. Chr.
Herodot	Historien	Keine Musik	1, 132	-Perser benutzen keine Musik beim Opfer	5. v. Chr.
Herodot	Historien	Aulos	2, 48–49	-Dionysos Prozession, angeführt von einem Auleten	5. v. Chr.
Herodot	Historien	Mystischer Chor	8, 65	-Jubelgesang und Staubwolke als Fatamorgana, bzw. göttliche Epiphanie	5. v. Chr.
Aristophanes	Plutos	Gesang	1201–1209	szenische und gymnastische Spiele, danach Opfer und Prozession mit Gesang für Plutos	5./4. v. Chr.
Aristophanes	Frösche	Aulos zur Anrufung des Dionysos, Chortanz, Reigen	312–339	-Dionysos wird von seinen Anhängern mit Aulosmusik gerufen, damit er unter ihnen im Reigen tanzt	5./4. v. Chr.
Aristophanes	Eirene	Aulos	922–1126	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Opfer für Eirene</li> <li>-Spott über den schlechten Aulosspieler Chairis</li> <li>-um den Altar herum gehen</li> </ul>	5./4. v. Chr.

Aristophanes	Ecclesiazusai	Kithara	730–745	-Prozession von Haushaltswaren (Komödie) -Kitharode wird als Musiker verpflichtet	5./4. v. Chr.
Aristophanes	Achaimeniden	Gesang	237–262	-Prozession und Opfer für Dionysos -Initiator Dikaopolis singt alleine die phallische Hymne -Grund: die Darbietung soll Dionysos gefallen	5./4. v. Chr.
Platon	Leges	Gesang	800e	Fremde Sänger für Beerdigungszüge	4. v. Chr.
Menandros	Dyskolos	Aulos	432–433	Aulosmusik für Pan	4. v. Chr.
Kallimachos	Apollon II. Hymnus	Lyra, Tanz	1–105	Durch Gesang, Tanz und Lyra entsteht Schrein des Apollon	3. v. Chr.
Kallimachos	Artemis III. Hymnus	Laute Auloi Echo Kriegstanz, Chor	233–248		3. v. Chr.
Kallimachos	Delische Hymne IV. Hymnus	Tanz und Kithara um Altar	300–315	-Durch Gesang und Tanz hängen Kränze am Bildnis -Rundtanz zur Kithara, angeführt von Theseus	3. v. Chr.
Apollonios Rhodios	Argonauten-Epos	Tanz um Altar	Buch I, 536–541	-zum Klang der Lyra stampfen alle gleichzeitig mit sich schnell bewegenden Füßen (Reigen?)	3. v. Chr.
Apollonios	Argonauten-Epos	Gesang	Buch, II 685–719	-Prozession und Opfer für Apollon	3. v. Chr.



Rhodos					-Beim Opfer singt Oiairaos' Sohn zur Phorminx	
Isyllos von Epidauros		Inskrift von Epidauros		IG IV I, 128  Furley – Bremer 2001, 18, No. 6.4	-Beschreibung, wie Asklepios und Apollon in Prozessionen mit Liedern gehuldet werden soll -Paian für Asklepios und Apollon werden soll	3. v. Chr.
Anonym	Delphische Hymnen	Knabenchor, Solisten Lyren und Auloi		Athener Schatzhaus, Delphi	Apollonhymnus	2. v. Chr.
Plutarch	Alcibiades	Chor-Tänze  Stille Trauerprozession		34, 4–7	-Festival in Dekeleia -normalerweise abgehalten mit Opferungen, Chor-Tänzen etc. -Prozession nach Eleusis wurde in stiller Art abgehalten	1. n. Chr.
Plutarch	Theseus	Gesang		23, 2–4	-Festival der Oschophorien -Prozession mit singenden Teilnehmern -zwei als Mädchen verkleidete Jungen führen Prozession an	1. n. Chr.
Plutarch	Moralia, Table Talk	Salpingen Kitharas Glockenschuhe		Table Talk IV, Frage 6, 671, 2	-jüdische Prozession: kleine Salpingen zur Anrufung des Gottes, auch Kitharas werden gespielt -Priester, der anführt, trägt Schuhe mit vielen Glocken	1. n. Chr.

Plutarch	Epicurus	Immer mit Musik, ohne Aulos fehlt etwas	102A	Bericht über Rituale	1. n. Chr.
Plutarch	Quaestiones convivales II 1	Aulos	(= mor. 632 C–D)	-Opfer -Ismenias spielt Aulos zum Opfer, erwirbt aber kein gutes Omen -dann spielt ein Profi und das Opfer wird angenommen	1. n. Chr.
Plutarch	De Iside et Osiride	Salpingen	35	-Opfer für Dionysos -mit Salpingen wird Dionysos zum Opfer gerufen	1. n. Chr.
Petron	Satiricon	Cornu (Hörner)	LXXVIII	Trimalchio lässt seinen fingierten Tod mit einem Trauermarsch feiern. Die Hornisten blasen dabei sehr laut.	1. n. Chr.
Apuleius	Metamorphosen (Der goldene Esel)	Hymnen	11.9.5	Kultische Hymnen werden in einer Prozessionen zu Ehren der Isis)	2. n. Chr.
Lukianos	De saltatione	Chor, Aulos, Lyra	Buch 16	-Prozession und Opfer für Apollon -Chor von Jungen tanzten im hyporchematischen Stil zur Begleitung von Aulos und Lyra	2. n. Chr.
Lukianos	De sacrificiis	Geräusche, Aulos	Buch 12	-Opfer -man machte glückverheißende Geräusche und Aulos-Musik, um die Opferung zu begleiten	2. n. Chr.
Lukianos	Lucius oder Der magische Esel	Auloi, Chor	S. 125–126	Orgiastische Prozession der Kinaden mit ihrer Göttin	2. n. Chr.

Pausanias	Historica		VIII 38, 8	-Prozession und Opfer für Apollon -die Betenden erreichten den Tempel in Prozession mit Aulos	2. n. Chr.
Pausanias	Historica	Heimische Hymnen	II, 7, 5–6	-Prozession für Dionysos -heimlich in der Nacht mit heimischen Hymnen und Fackeln	2. n. Chr.
Pollux aus Naukratis	Onomastikon	Aulos	4, 78  Neubecker1994, 36 und Papadopoulou2004a, 377	Heraprozession zu der ein hierakion erklang: eine Aulosmelodie, die von Blumen tragenden Mädchen zu Ehren der Hera gespielt wurde	2. n. Chr.
Pseudo Plutarch	De musica	Aulos	1132C	-Prozession für Apollon vom Tempel zurück -Aulos wird auf beiden Wegen gespielt	2. n. Chr.
Pseudo Plutarch	De musica	Aulos, Syrix, Kithara	1136B	Die heiligen Gegenstände wurden in früheren Zeiten von den Hyperboreern unter Musik von A, S und K nach Delos geleitet	
Athenaios	Das Gelehrten-mahl	Chor und Kitharas	201 F–202 A	-zitiert wird Kallixeinos von Rhodos -Dionysos-Prozession im Rahmen der Feierlichkeiten für Ptolemaios II. -600 Männer Chor, danach 300 Kitharisten, dahinter 2000 Stiere	2./3. n. Chr.
Athenaios	Das Gelehrtenmahl	Chor	Buch 12, 542e	Chor sang Lobgesang auf Demetrios während er die Prozession anführte	2./3. n. Chr.

Athenaios	Das Gelehrtenmahl	Schwirrhölzer (Rombos), Tympana, Kymbala  Pektis, Magadis, Aulos	Buch XIV 636A	-ziert wird Diogenes Lartios -phrygischer Kybele-Kult mit Schwirrhölzern, Trommeln und Bronzezimbeln -lydischer Artemis-Kult mit Pektiden, Magadis und Aulos	2./3. n. Chr.
Longus	Daphnis und Chloé	Gesang  Syrinx  Syrinx, Aulos, Gesang	2, 26  2, 31  4, 38–40	Syrinx, die wie eine Salpinx Schrecken erregt Opferritual mit Gesang zu Ehren der Nymphen Hochzeitszug mit Syrinx, Aulos und Gesang	3. n. Chr.
Aristeides Quintilianis	Ars rhetorica	Kriegstanz	XVII 6; XXI 4	Kriegstanz zu Ehren des Dionysos und bakchische Riten	3. n. Chr.
Heliodoros	Aitiopika I	Gesang	S.13	Panathenaien, Ephebe singt Preislied	3./4. n. Chr.
Heliodoros	Aithiopika III	Auloi und Syringen 2 Mädchenchöre	34	-Prozession und Opfer für Apollon -Ankündigung des Opfers mit Auloi und Syringen und Mädchenchören	3./4. n. Chr.
Heliodoros	Aitiopika VII	Auloi und Tanz	S.181	Spontane Prozession für Theagenes und Charikleia mit Aulosmusik und Tanz	3./4. n. Chr.
Heliodoros	Aitiopika IX	Siegeshymnen	S.257	Spontane Triumphprozession für Hydaspes	3./4. n. Chr.
Heliodoros	Aitiopika IX	Auloi und Syringen Jubeln, Klatschen, Reigentänze	S.303	Hochzeitsprozession von Theagenes und Charikleia	3./4. n. Chr.

Tabelle 5: Position der Musiker (nur vollständige Bildszenen)

Positions Nr.	Positionsaufstellung	Geo- und Proto-geometrisch	Böotisch	korinthisch	Schwarzfigurig	rotfigurig
Typ 1	⚡ ⚡ ⚡ ⚡ Musiker-Tier-Mensch				S 2, S 16	
Typ 2	⚡ ⚡ ⚡ Musiker-Mensch-Tier-Mensch				S 15	R4
Typ 3	⚡ ⚡ ⚡ ⚡ Priester-Musiker-Altar-Mensch-Tier-Mensch				S 3	
Typ 4	⚡ ⚡ Mensch-Musiker-Tier				S 19, S 30, S 34	
Typ 5	⚡ ⚡ Mensch-Tier-Musiker			K4, K6	S 14	R1
Typ 6	⚡ ⚡ ⚡ Mensch-Tier-Mensch-Musiker				S 10, S 31	
Typ 7	⚡ ⚡ ⚡ Mensch-Mensch-Tier-Musiker			K5, K10	S 7, S 13, S 39	
Typ 8	⚡ ⚡ Tier-Mensch-Musiker				S 32	

Typ 9	三 𐌲 𐌸 𐌹 𐌺 𐌾 𐌹 𐌺 𐌹 𐌺 𐌹 𐌺 𐌹 Gott-Altar-Priester-Mensch-Tier- Musiker		B2			S 1, S 24, S 37	R21
Typ 10	𐌲 𐌹 𐌺 𐌹 Altar-Tier-Mensch-Musiker		B1	K1		S 23, S 33, S 25, Caer 1	
Typ 11	𐌲 𐌺 𐌹 𐌺 𐌹 Altar-Mensch-Tier-Mensch-Musiker						R2
Typ 12	𐌲 𐌲 𐌸 𐌹 𐌺 Altar-Priester-Mensch-Tier-Musiker						R20
Typ 13	三 𐌺 𐌹 𐌺 Gott-Mensch-Tier- Musiker			K2			
Typ 14	三 𐌲 𐌹 𐌺 𐌹 𐌺 𐌹 𐌺 Gott-Altar- Mensch-Tier-Mensch- Musiker					S 9	
Ohne Tier							
Typ 15	𐌹 𐌺 𐌹 Musiker-Mensch-Mensch	AG3, AG4,, AG7,AG8, AG9,PA3, PA4 A,PA4 B, PA5	B3, B4, B5, B6	K7, K8		S 21, S 22, S 29	R8, R28
Typ 16	𐌹 𐌺 𐌹 𐌺 Musiker-Mensch-Musiker-Mensch					S 27	

Typ 17	≡ ☿ † Gott-Musiker-Mensch					S 8	R5
Typ 18	† ☿ † † Mensch-Musiker-Mensch/ Musiker-Musiker	PA2				S 5, S 26	R6, R9, R25
Typ 19	† † ☿ † † Mensch-Mensch-Musiker-Mensch	PA6, L1, AG1, AG2, AG5, AG6, PA1				S 20, S 35	
Typ 20	† † ☿ Mensch-Mensch-Musiker			K3		S 18	R7
Typ 21	⌘ ≡ † ☿ † Altar-Gott-Mensch-Musiker						R19, R22
Typ 22	⌘ † ☿ Altar-Mensch-Musiker					S 36	
Typ 23	⌘ ☿ ☿ † Altar-Priester-Musiker-Mensch					S 28	

Legende: ☿ Opfertier, ⌘ Altar, ≡ Gott, ☿ Musiker, † Mensch, ☿ Priester

Musiker an erster Stelle

Musiker an zweiter Stelle

Musiker zuletzt

Tabelle 6: Kleidung der Musiker auf Gefäßen (soweit erkennbar)

Motiv	Nackt/Nackt mit Mantel	Langes Gewand	Kurzes Gewand	Bekleidet	Unbestimmt
Reigen geometrisch (18 Abb.)	13	1	-	-	4
Prozessionen schwarzfigurig (35 Abb.)	6	14 Chiton mit Mantel: 2 Langer Chiton oder Mantel, armfrei: 6 Langer Chiton, Mantel, verziert: 6	5	4	6
Prozessionen Rotfigurig (20 Abb.)	1	9 Chiton mit Mantel: 0 Langer Chiton oder Mantel, armfrei: 8 Langer Chiton, Mantel, verziert: 1	1	5	4
Opfer (48 Abb.)	8	25 Chiton mit Mantel: 1 Langer Mantel ohne Chiton: 23 verziertes langes Gewand: 1	-	8	3



Tabelle 7: Kleidungstypen der Musiker

Gruppe	Chiton	Himation	Brustpanzer	Beispiele	Kontext	Zeit/ Jh. v. Chr.
1	Lang Ärmellos Bunt gemustert	Lang	-	S 24		6
2	-	Lang Weit fallend Zweifärbig	-	S 1, S 12, S 3, S 9, S 10		6
3	Am Saum gemustert, Lang	Lang, über Schulter geworfen		S 7		6
4	Lang/ Knielang langarmig Mit Punkten oder Vierecken verziert	-	-	R5 R15	Altar Theater	5
5	Lang weit fallend ungemustert	-	Gemustert, kurzärmiges Hemd	R23	Dionysos	5
6		Lang Über Schulter geworfen		S 14, R7 R1		5
7	Lang, kurzärmelig, mit Mustern verziert	Lang, bunt		S 5, S 21		6

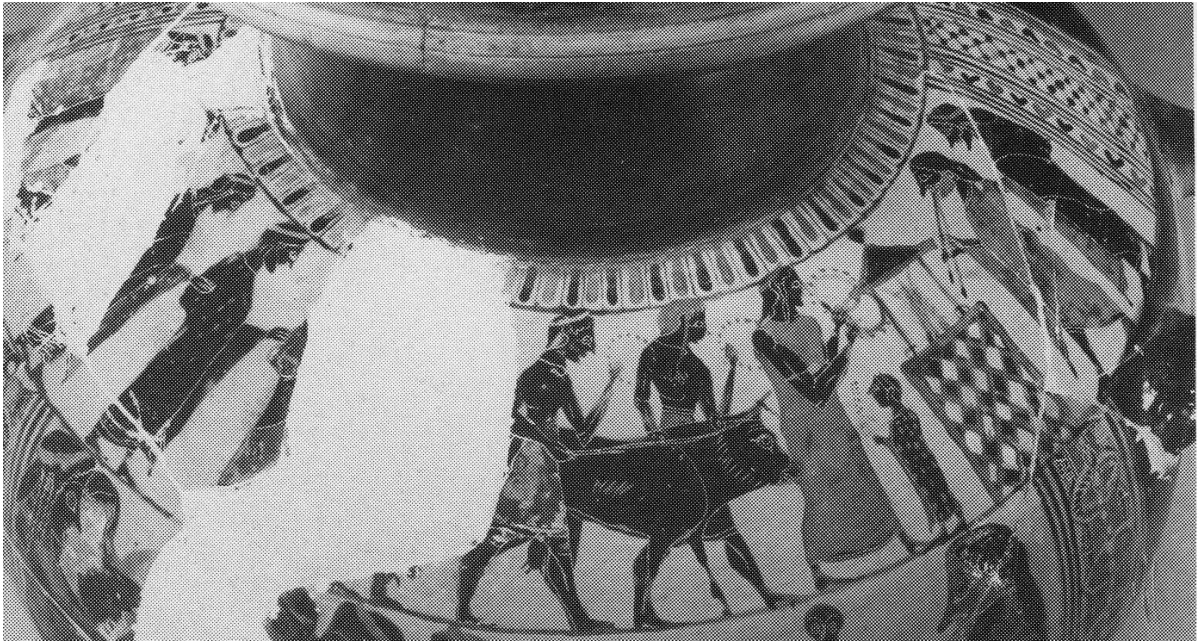
Tabelle 8: Musikinstrumente auf Prozessionsszenen der geometrischen bis schwarz- und rotfigurigen Gefäße (85 Gefäße).

Abgebildetes Instrument	800-700 v. Chr. Geometrisch/Protoattisch (20 Szenen)	650-550 v. Chr. Sf. Nicht-attisch (12 Szenen)	650-550 v. Chr. Schwarzfigurig (43 Szenen)	550-450 v. Chr. Rotfigurig (32 Szenen)	Gesamt (107 Szenen)
Aulos/Auloi alleine	3	9	24	22	58
Aulos + Kithara	-	-	10	1	11
Aulos + Lyra	-	3	1	3	7
Aulos + Barbiton	-	-	-	1	1
Lyra	3	-	2	-	5
Phorminx	11	-	-	-	11
Aulos + Phorminx	2	-	-	-	2
Chelys + Phorminx	1	-	-	-	1

Salpinx	-		-	1	1	2	
Aulos + Salpinx	-		-	1	-	1	
Krotala+Aulos	-		-	-	1	1	
Aulos + Zimbeln	-		-	1	-	1	
Aulos + Tympana	-		-	-	1	1	
Krotala, Aulos, Lyra	-		-	1	1	2	
Krotala, Aulos, Barbiton	-		-	-	1	1	
Gesang	-		-	2	-	2	

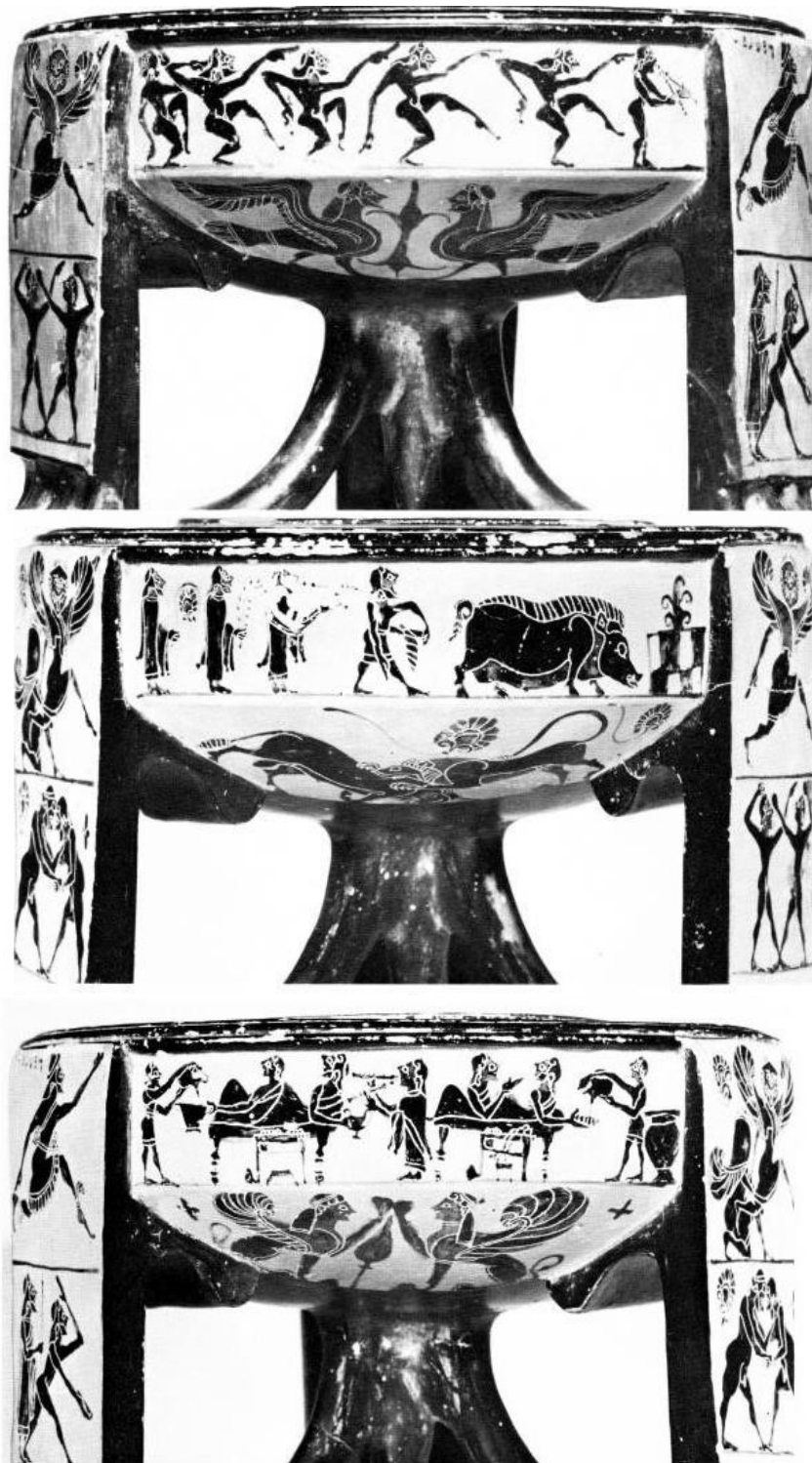
## 15 BILDTEIL

Abb. 1



S 3: Prozession zum Altar mit Aulosbegleitung. Panathenaienprozession. Attisch schwarzfigurige Hydria, 550 v. Chr. Paris Louvre F10.

Abb. 2



B 1: Prozession, Tanz und Symposium mit Aulos. Böotisch schwarzfiguriges Dreifußexaleiptron, 570/60 v. Chr. Berlin, Antikensammlung F1727.

Abb.3



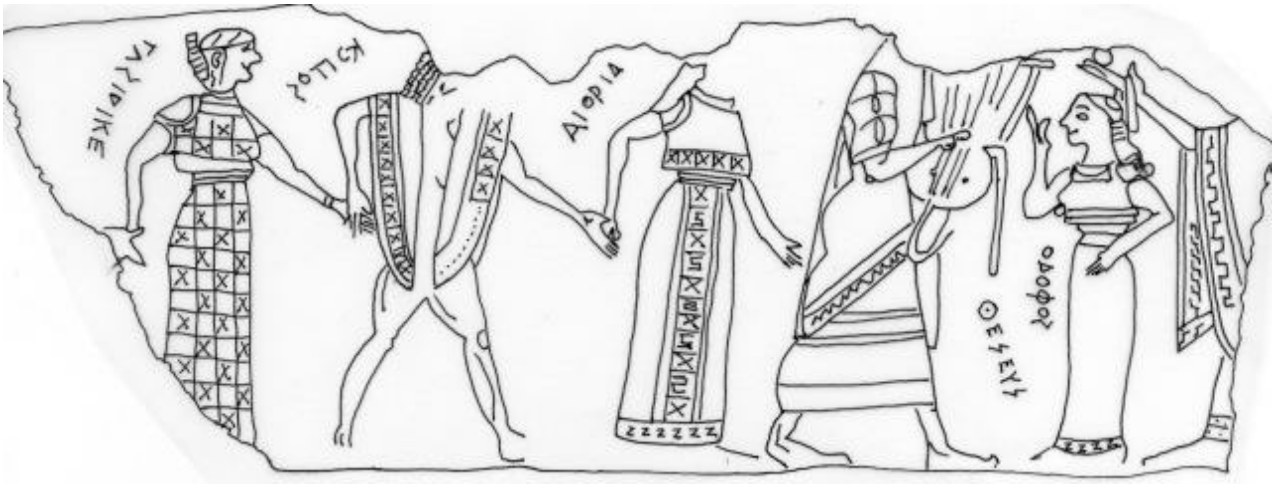
AG 2: Zwei tanzende Krieger auf einem Fragment einer Dipylonschale des A519-Malers, attisch, 750-725 v. Chr. Athen, NM 784.

Abb.4a



S 41: Heimkehr des Hephaistos, attisch schwarzfiguriger Volutenkrater (Françoisvase), 600–550 v. Chr., Umzeichnung aus Ausstellungskatalog Dionysos. Ekstase und Verwandlung. Florenz, Archäologisches Museum 4209.

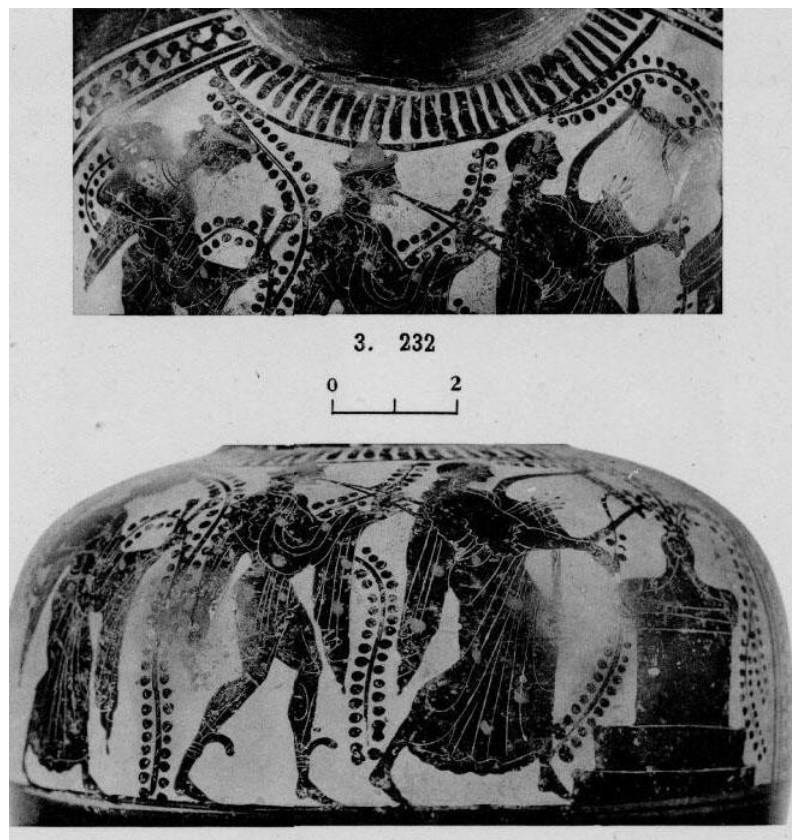
Abb.4b



S 41: Schulterzone der François-Vase: Reigen festlich gekleideter Männer und Frauen mit Apollon und Lyra. Zeichnung von K. Berggren, Bollettino d'Arte 42, Serie Speciale 1 (1981), fig. 65. Florenz, Archäologisches Museum 4209.



Abb.5



S 42: Götterprozession mit Lyra, Aulos und Kymbala zum Altar mit Lyra, Aulos und Krotala. Attisch schwarzfigurige Oinochoe, Paris, Auguste Rodin Museum Nr. 232.247, 525—475 v. Chr.

Abb.6



B 2: Opferprozession mit Aulet für Athena Promachos, böotische Lekanis, Mitte 6. Jh. v. Chr. London, Brit. Mus. B 80.



Abb.7



S 9: Prozession mit Aulos. Attisch schwarzfigurige Amphora, München, Antikensammlung Inv.1441.

Abb.8



S 17: Musizierender Männerumzug. Attisch schwarzfigurige Amphora, München, Antikensammlung Inv. 1439.

Abb.9a



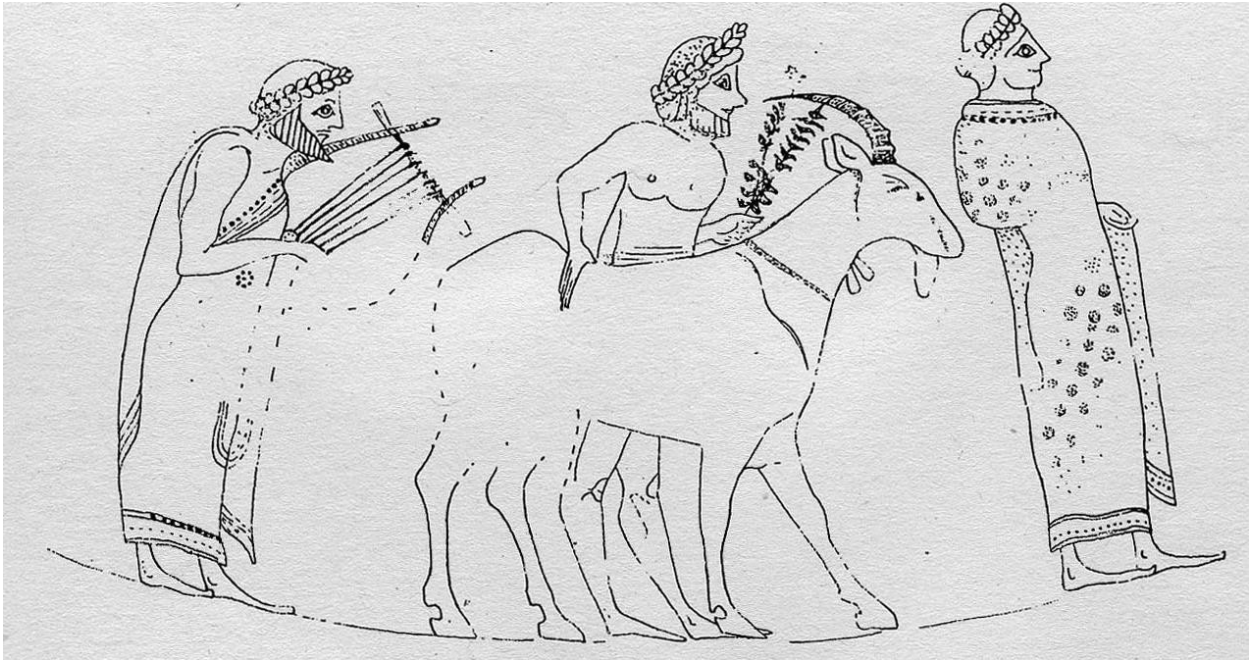
K 2: Prozession zu Figur auf Thron mit Aulos. Pyxis des Skating-Malers, 1. Viertel 6. Jh. v. Chr. Paris, Bibl. Nat. 4827.

Abb.9b



K2: Abbildung eines Mannes (zweite Person hinter der sich bückenden Figur). Pyxis des Skating-Malers, Paris, Bibl. Nat. 4827 (France 7). Aus: CVA Paris, Bibl. Nat. (1) III c Taf. 17,1 und 17,2.

Abb.10



S 7: Prozession mit Ziegenbock und Lyraspieler. Attisch schwarzfigurige fragmentierte Chous des Amasis-Malers, 540-530 v. Chr., Zeichnung, Orvieto Mus. dell'Opera del Duomo 1001.

Abb.11a



R11: Unbekleidete Männer mit wilden Pferden. Attisch rotfigurige Schale, Ende 6. Jh. v. Chr., Florenz, Mus. Arch. 81600.

Abb.11b



R11: Vorbereitung des Stieres zur Opferung, Attisch rotfigurige Schale, Ende 6. Jh. v. Chr., Florenz, Mus. Arch. 81600.



Abb.12



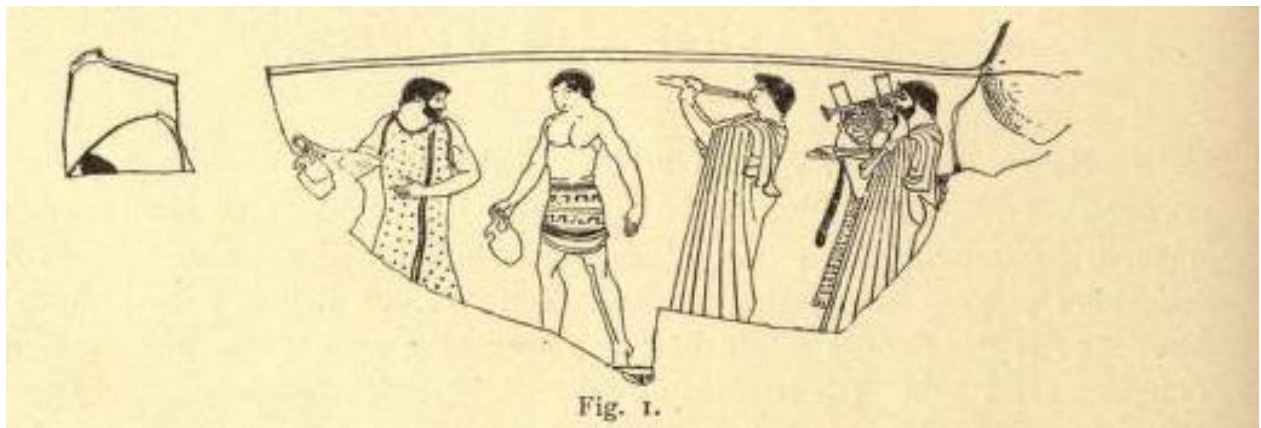
R5: Aulet am Altar. Kelchkrater des Christie-Malers, Mitte 5. Jh. v. Chr., Oxford, Osm. Mus. 305.

Abb.13



R1: Prozession mit Eber und Aulet. Fragmentierte attisch rotfigurige Loutrophore. 525-510 v. Chr. Zeichnung, Athen, Acrop. Mus. 636.

Abb.14



R7: Prozession mit Aulos und Kithara. Umzeichnung der Kantharosfragmente des Pan-Malers Athen, um 460 v. Chr., Athen Nat. Mus. 2038.

Abb.15



Aulet und Lyraspieler vor Theatergruppe. Satyrspielvase des Pronomos-Malers. Neapel, Zeichnung, Mus. Arch. Naz. H 3240.

Abb.16



Aulet und Satyr. Attisch rotfigurige Kalpis des Leningrad-Malers, 470/60v.Chr. Boston, Museum of Fine Arts 03.788.

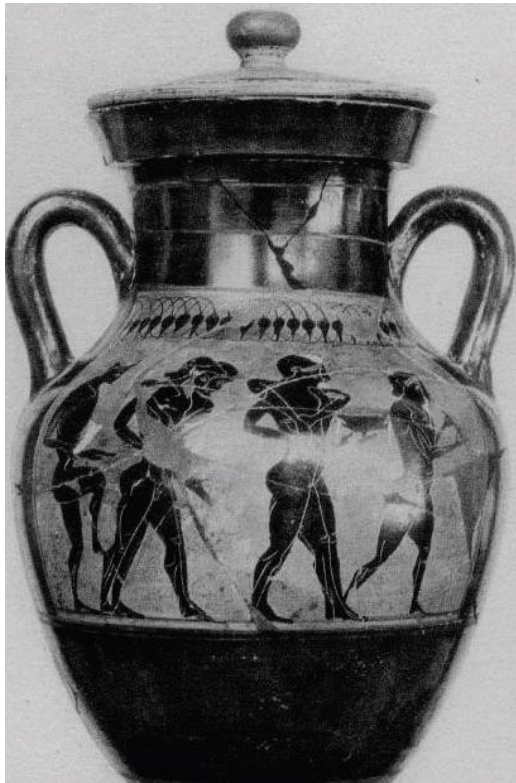
Abb.17



S 2: Dionysische Schiffskarrenprozession mit Auleten. Attisch schwarzfiguriger Skyphos des Theseus Malers, um 500 v. Chr. Bologna Mus. Arch. D. L. 109,

Abb.18





S 43: Komos mit Aulos auf attisch schwarzfiguriger Amphora, 550-500 v. Chr. Rom, Mus. Naz. Etrusco di Villa Giulia Nr.772.

Abb.19



S 24: Prozession von zwei Auleten und zwei Kitharisten. Attisch rotfigurige Amphora, um 540/ 530 v. Chr. Lithographie nach L. Steffen (1830) Berlin, Antikensammlung F1686.

Abb.20





R 23: Komos mit Aulet. Attisch rotfigurige Schale des Triptolemos-Malers, 500-450 v. Chr. Paris, Louvre G138.

Abb.21



R15: Aulet neben Altar. Attisch rotfigurige Schale, 470-460 v. Chr. Fulda, Museum, CVA Adolphseck (2), Taf. 67, 3.